

böhlau

GESCHICHTE DER VENEZIANISCHEN MALEREI

Band 3: Von Giorgione zum frühen Tizian

GÜNTER BRUCHER

böhlau

Günter Brucher

GESCHICHTE DER VENEZIANISCHEN MALEREI

Band 3: Von Giorgione zum frühen Tizian

2013

BÖHLAU VERLAG WIEN · KÖLN · WEIMAR

Gedruckt mit der Unterstützung durch:

Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Amt der Steiermärkischen Landesregierung

Alfred-Schachner-Gedächtnis-Fonds

Paris-Lodron-Universität Salzburg

Wiesingerstraße 1, A-1010 Wien
www.boehlau-verlag.com

Umschlagabbildung:
Giorgione, Die drei Philosophen, Leinwand, 123,8 x 144,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

Umschlaggestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz: Michael Rauscher, Wien
Druck und Bindung: Druckerei Theiss, A-9431 St. Stefan im Lavanttal
Gedruckt auf chlor- und säurefrei gebleichtem Papier
Printed in Austria

ISBN 978-3-205-78889-8

INHALTSVERZEICHNIS

ZUR GESCHICHTE VENEDIGS VON DER LIGA VON CAMBRAI BIS ZUR SCHLACHT BEI LEPANTO

Am 10. Dezember 1508 verbündeten sich Ludwig XII. von Frankreich und Kaiser Maximilian I. in der Liga von Cambrai gegen Venedig. Dem Pakt folgten Spanien und die Herzöge von Mantua, Ferrara und Savoyen sowie Papst Julius II., der den Bannfluch über die Serenissima verhängte. Von allen gehasst, geriet die Seerepublik in die größte Bedrängnis ihrer Geschichte und mit der verheerenden Niederlage bei Agnadello (14. Mai 1509) an den Rand des Zusammenbruchs. Zudem war es für Venedigs Osthandel ein schwerer Schlag, dass die Portugiesen nur wenige Wochen zuvor die vereinigte indisch-ägyptische Flotte vor dem indischen Hafen Diu vernichtet und damit die Vorherrschaft im Indischen Ozean errungen hatten. Fortan war Portugal in der Lage, indische Waren – vor allem den viel begehrten Pfeffer – auf dem Seeweg um das Kap der Guten Hoffnung wesentlich billiger als Venedig zu liefern. „Dazu kam, dass England die Wollausfuhr nach Venedig sperrte und Venedig in Kairo seinen Einfluss verlor.“[1] Nach und nach gelang es Venedig, sich von der scheinbar tödlichen Schlinge der Liga zu befreien – zunächst mit diplomatischen Mitteln, als es 1510 ein Freundschaftsbündnis mit England und einen Friedensvertrag mit dem Papst aushandelte und die aufkeimenden Rivalitäten unter den Verbündeten zu nutzen verstand. Bald stellten sich auch erste militärische Erfolge ein, als der Provveditore und spätere Doge Andrea Gritti das Friaul eroberte und mit wechselndem Kriegsglück bis nach Brescia und Bergamo vorstieß. Eine nachhaltige Wende bewirkte jedoch Venedigs Bündnis mit Frankreich (Blois, 23. März 1513), zunächst allerdings um den hohen Preis, dass die Terraferma und das Friaul (1514) von kaiserlichen Truppen verwüstet wurden. Erst die 1515 erfolgte Erneuerung des Bündnisses mit Frankreich – mit dem Nachfolger Ludwigs XII., Franz I., – führte 1516 zur Eroberung der Lombardei. Allgemeine Kriegsmüdigkeit war wohl dafür ausschlaggebend, dass sich der junge Habsburgerkönig Karl von Spanien, Maximilians Enkel, im August 1516 im Vertrag von Brüssel mit Frankreich verglich. Nach der Zustimmung durch den Kaiser erklärte sich auch der venezianische Senat bereit, die Friedensbedingungen von Brüssel zu akzeptieren. Mit dem Vertragsergebnis konnte der Doge Lionardo Loredan (reg. 1501 bis 1521) mehr als zufrieden sein. Aufgestiegen wie „ein Phoenix aus der Asche“, hatte Venedig sein Herrschaftsgebiet auf der Terraferma im Wesentlichen behauptet.[2] Aus dem Chor der europäischen Großmächte war es allerdings ausgeschieden und fortan bestrebt, anstatt sich um die Vormachtstellung in Italien zu bemühen, das Erworbene zu halten. Mit Worten Kretschmayrs: „Schwerlich würde Menschenwerk überhaupt Venedigs Los entscheidend haben wenden können. Es hätte unerhört siegen, Italien wirklich zu einer Monarchie, den Papst zu

seinem Kaplan machen müssen, wenn es eine Großmacht hätte bleiben sollen. Denn in diesen Wendejahren zu einer neuen Zeit hatte die Welt ihr Antlitz verändert."[3] Die Republik hatte den Ansturm der Liga von Cambrai heil überstanden, was nicht zuletzt damit zusammenhing, dass sie im Osten gegen die Türkei den Rücken frei hatte, ihr dadurch ein Zweifrontenkrieg erspart blieb. Dass dem Zweiten Türkenkrieg (1499–1502) mehr als drei Jahrzehnte des Friedens mit der Hohen Pforte folgten, war wohl hauptsächlich dem zwischen den Osmanen und den Persern schwelenden Konflikt zu verdanken, weiters dem Umstand, dass Venedig eine strikte Neutralitätspolitik verfolgte, an der auch die Überredungsversuche des Papstes und der Könige von Ungarn nichts zu ändern vermochten. Lediglich durch die türkische Besetzung von Rhodos (1522) wurde die Zeit relativen Friedens getrübt. Schwerwiegend war die Eroberung Ägyptens durch Sultan Selim I. Mit Ägypten verlor Venedig seinen wichtigsten und verlässlichsten Handelspartner im östlichen Mittelmeer.

Der Vertrag von Brüssel brachte Europa keinen Frieden. Die Rivalität zwischen Frankreich und Habsburg blieb bestehen und führte bald nach Karls V. Kaiserkrönung (1519) zum Krieg, den die kaiserlichen Truppen 1522 gegen Franz I. von Frankreich sowie die Venezianer und Schweizer in der Schlacht von Biccocca (zwischen Monza und Mailand) für sich entschieden. Venedig musste erkennen, dass es, seit den Auseinandersetzungen mit der Liga von Cambrai zur Mittelmacht abgesunken, in den wechselhaften militärischen Entscheidungen keine führende Rolle mehr spielen konnte. Folgerichtig betrieb es fortan eine Politik des Gleichgewichts, der *bilancia*. Demgemäß wechselte der Doge Andrea Gritti (reg. 1523–1538) die Seiten und schloss mit Habsburg und dem Herzog von Mailand 1523 ein Verteidigungsbündnis, zumal er sich davon auch eine Sicherstellung gegenüber der Türkengefahr versprach. Indessen war diesem Bündnis nur eine kurze Dauer beschieden, denn schon im Jahr danach entschloss sich der Senat zum Frieden mit Frankreich, dem auch die Herzöge von Mailand, Ferrara und Florenz sowie Papst Clemens VII. folgten. Als dann die Franzosen am 25. Februar 1525 vor Pavia von einem kaiserlichen Entsatzheer vernichtend geschlagen wurden und König Franz I. in Gefangenschaft geriet, musste der Senat einsehen, dass er mit seiner ausnahmsweise übereilten *bilancia*-Politik auf das falsche Pferd gesetzt hatte. Um dem Suprematieanspruch des Kaisers auf Italien entgegenzuwirken, hielt Andrea Gritti dennoch an seiner Bündnistreue mit Frankreich fest, ja, mehr noch, an der mit Frankreich gegen den Kaiser gerichteten Gründung der Liga von Cognac hatte er sogar einen entscheidenden Anteil. Dem Bündnis traten Mailand, Florenz, der Kirchenstaat und etwas später auch England bei. Jedoch auch in diesem Fall verlor Venedig seine *bilancia*-Politik nicht ganz aus den Augen. An den militärischen Aktionen der Liga war es nur halbherzig beteiligt und anlässlich des „Sacco di Roma" (1527), der Besetzung und Plünderung Roms durch die kaiserlich-spanischen Truppen, ließ Venedig Papst Clemens VII. vollends im Stich. Stattdessen behielt es die zum Kirchenstaat gehörenden Städte Ravenna und Cervia und besetzte eine Reihe apulischer Städte. Auf französischer Seite kämpfte Generalkapitän Andrea Doria, der genuesische Kondottiere des Meeres.

Nach seinen Siegen über die spanische Flotte vor Amalfi (28. April 1528) und dann vor Genua schlug er sich, in der Taktik der Schaukelpolitik nicht weniger geübt als Venedig, auf die Seite des Kaisers, womit auch die Tage der Liga von Cognac gezählt waren. Am 21. Juni 1529 wurden die französisch-venezianischen Truppen in der Schlacht bei Landriano an der Adda vernichtend geschlagen. Karl V. hatte sich durchgesetzt, Venedig seinen Führungsanspruch in Italien endgültig begraben. Im Friedensschluss von Bologna (23. Dezember 1529) musste es auf die apulischen Städte verzichten sowie Ravenna und Cervia dem Kirchenstaat überlassen. Im Februar 1530 ließ sich Karl V. in Bologna zum König von Italien krönen. Die Serenissima anerkannte das Recht des Stärkeren, besann sich auf ihre engeren Staatsinteressen und bemühte sich, einmal mehr die Seiten wechselnd, um gute Kontakte mit den habsburgischen Brüdern, von denen sie sich Schutz vor der zunehmend drohenden Gefahr aus dem Osten erhoffte. Die vier Kriegsjahre (1526–1529), in denen die europäischen Mächte mit sich selbst beschäftigt waren, wusste Sultan Suleiman II. für sich zu nutzen. Am 29. August 1526 besiegte er die ungarischen Truppen bei Mohács. Den in der Schlacht gefallenen König von Ungarn und Böhmen, Ludwig II., beerbte König Ferdinand von Habsburg, der Westungarn und Böhmen in seinen Besitz nahm. Davon wenig beeindruckt, führte Suleimann II. 1529 seine Armee bis vor die Tore von Wien, dessen Eroberung an ungünstigen Wetterbedingungen und grassierenden Lagerseuchen scheiterte. Die Seerepublik sah tatenlos zu. Eine Schwächung Österreichs kam ihr sogar durchaus gelegen, zumal sie sich mit dem Habsburgerreich im Friaul und auch in Istrien in fortwährende Grenzstreitigkeiten verwickelt sah. Darüber hinaus bemühte sie sich im Sinne einer ausgeweiteten *bilancia*-Strategie um gute Beziehungen mit der Hohen Pforte. Erst das Bündnis Frankreichs mit der Türkei, der Zugriff der türkischen Flotte auf Korfu (1537) und der Verlust vieler Inseln in der Ägäis besiegelten das vorläufige Ende des venezianischen Taktierens.

Als sich auf Wunsch von Papst Paul III. der Kaiser, König Ferdinand, die italienischen Fürsten und der nach dem Fall von Rhodos von Karl V. auf Malta angesiedelte Johanniterorden zur „Heiligen Liga" zusammenschlossen, trat auch Venedig, den gemeinsamen Feind, die Türkei, vor Augen, dem Pakt bei. Die vereinigte Flotte der Liga stand unter dem Kommando von Andrea Doria, dem es zunächst gelungen war, das türkisch besetzte Korfu für Venedig zurückzuerobern. Im September 1538 zwang man die unter dem Befehl Khaireddins stehende türkische Flotte bei Prevesa an der Südspitze der Küste des Epirus zur Schlacht. Das Treffen endete mit einer beschämenden Niederlage der christlichen Flotte, als Doria im entscheidenden Moment den Rückzug anordnete. Berechtigt sprach man in Venedig von Verrat. Doria folgte dem geheimen Befehl des Kaisers, den Kampf zu vermeiden. Angeblich waren bereits Verhandlungen mit Khaireddin im Gange, die Türkei wenn schon nicht zu einem Bündnis, so doch zu einem Stillhalteabkommen zu bewegen, in der Hoffnung, Karls V. Position in Nordafrika zu stärken. Die Schwächung der venezianischen Flotte und die Sicherung der kaiserlichen Vormachtstellung in Italien waren dabei gewiss willkommene Begleitaspekte.[4] Vom Kaiser im Stich gelassen, schloss die Republik mit den Osmanen im Herbst 1540

einen separaten Friedensvertrag, in dem sie sich zur Neutralität verpflichtete. Zwar verlor sie – mit Ausnahme von Kreta, Zypern und Zakynthos (Zante) – alle Inseln in der Ägäis, erhielt aber die Genehmigung, einen *bailo* nach Konstantinopel zu entsenden, was ihr, wenn auch auf einem viel niedrigeren Niveau als früher, die Aufrechterhaltung des Levantehandels sicherte. In den nächsten 20 Jahren hielt sich Venedig streng an die Friedensvereinbarungen mit der Hohen Pforte. Eine erste Probe seiner Neutralitätsverpflichtung lieferte es im Herbst 1541, als es Karl V. bei seinem gescheiterten Feldzug gegen Algier die Gefolgschaft versagte. „Die Heilige Liga hatte sich als lebensunfähig erwiesen. Stattdessen hatte die ‚Unheilige' Liga zwischen Frankreich und den Türken Bestand."[5] Auch im Krieg (1542–1544) um die Vorherrschaft in Italien zwischen dem Kaiser und Frankreich blieb Venedig neutral. Desgleichen in den jahrzehntelangen, im Frieden von Cateau Cambrésis (1559) bereinigten Auseinandersetzungen zwischen Spanien und Frankreich. Zudem hat es nichts unternommen, um den Protest von Papst Pius IV. gegen die 1558 erfolgte Übernahme der Kaiserkrone durch Ferdinand I. zu unterstützen – und dies, obwohl der österreichische Habsburger tatenlos zusah, als die Uskoken – kroatische, serbische und albanische Flüchtlinge, die dieser seit 1537 als Grenzer angesiedelt hatte – die Adria als Seeräuber heimsuchten und dadurch den venezianischen Handel empfindlich störten.

Nach und nach beherrschte die türkische Flotte fast das gesamte Mittelmeer. 1566 war Sultan Selim II. seinem Vater, Sultan Suleiman, auf den Thron gefolgt. Von Anfang an richtete er sein Hauptaugenmerk auf Zypern, den wichtigsten Wirtschaftsstandort Venedigs im Osten. Im Bestreben, die Insel in Besitz zu nehmen, war zunächst der mit einer Tochter des Sultans verheiratete Großwesir, Mohammed Sokolli, die treibende Kraft. Was ihm vorschwebte, war eine friedliche Lösung des Problems. Er wollte Venedig geschont wissen, aber Zypern – gegen Entrichtung einer großen Entschädigungssumme – doch gewinnen, darauf bedacht, die Handelsbeziehungen mit der Republik nicht endgültig zu zerstören. Als der türkische Gesandte im März 1570 vor dem Senat erschien und die Abtretung Zyperns forderte, wurde er brüsk abgewiesen, zumal die Serenissima mittlerweile ihre Fühler nach Rom ausgestreckt hatte, in der Hoffnung, in Papst Pius V., dessen Idee eines Kreuzzugs bereits publik geworden war, einen Verbündeten zu finden. Da die vom Heiligen Stuhl angestrebte Gründung einer neuen Heiligen Liga mehr als ein Jahr auf sich warten ließ, stand Venedig vorerst allein da. Am 13. Juni 1569 wurde das Arsenal von einem verheerenden Brand heimgesucht, dem auch vier Kirchen zum Opfer fielen und der mehr als 2.000 Menschen das Leben kostete. Die Nachricht von der Arsenal-Katastrophe stärkte in Konstantinopel die von Piali-Pascha, dem Oberbefehlshaber der türkischen Flotte, angeführte und in Opposition zum Großwesir Sokolli stehende Kriegspartei. Dass Venedig aufgrund seiner schwer geschädigten Flotte im Augenblick unfähig war, seine Besitzungen zu verteidigen, sich der Hohen Pforte somit eine einzigartige Gelegenheit böte, die Insel Zypern zu erobern, war dem Sultan leicht zu erklären. Der größte Kriegstreiber war Juan Miguez Nassì, der, ein erklärter Feind Venedigs, mit Sultan Selim II. eng befreundet war. Er entstammte einer reichen jüdischen Familie, die,

von Spanien ausgewiesen, zunächst nach Portugal gelangte, wo sie gezwungen wurde, zum christlichen Glauben überzutreten. Die nächste Station der Odyssee war Antwerpen, wo man ein florierendes Bankhaus unterhielt, gleichwohl neuerlich von der spanischen Inquisition behelligt wurde. Auch eine Übersiedlung nach Venedig war nicht von Dauer, zumal man auch dort den zwangsgetauften Juden Schwierigkeiten machte. Daraufhin floh Miguez Nassì nach Konstantinopel, wo er Suleiman nicht zuletzt aufgrund seines sagenhaften Vermögens, seines Europa umspannenden Handelsimperiums und seiner weltpolitischen Ambitionen äußerst willkommen war.[6] Die Behauptung venezianischer Chronisten, dass der Arsenal-Brand nicht auf einem unglücklichen Zufall beruhte, hier vielmehr im Solde Nassìs stehende Brandstifter am Werk waren, hat Sultan Selim II., der Nachfolger Suleimans, gewiss beifällig zur Kenntnis genommen. Die Nachrichten von den türkischen Kriegsvorbereitungen trafen die Republik nicht ganz unvorbereitet. Trotz des lahmgelegten Arsenals gelang es, über 140 Galeeren zu mobilisieren. Das Kommando wurde Generalkapitän Girolamo Zane übertragen, der sich allerdings lediglich darauf beschränkte, auf die seitens des Papstes und Spaniens zugesagten Hilfskontingente (seit April in Zara und seit Juni in Korfu) zu warten – vergeblich, wie sich zeigte. „Aber die Türken warteten nicht“, so Kretschmayrs lapidarer Kommentar. Am 1. Juli 1570 erfolgte die Landung bei Limisso (Limasol) und schon am 9. September war Nicosia, die Hauptstadt Zyperns, in der Gewalt der Osmanen, deren zehnfacher Übermacht die Venezianer nur wenig entgegenzusetzen hatten. Nur die stark befestigte Stadt Famagusta, das letzte Bollwerk Venedigs auf Zypern, konnte sich länger halten. Erst nach elfmonatiger Belagerung und vergeblichem Warten auf die Entsatzflotte musste sie am 3. August 1571 kapitulieren. Ihr heldenhafter Verteidiger, Marc Antonino Bragadin, wurde auf bestialische Weise ermordet, sein gehäuteter Leichnam ausgestopft und im Zeughaus von Istanbul zur Schau gestellt. Miguez Nassìs Pläne zur Errichtung eines Judenstaats auf Zypern wurden von seinem Gegenspieler Sokolli vereitelt. Die ihm vom Sultan verliehene Herrschaft über die Insel Naxos dürfte der Finanzmogul als eher bescheidene Entschädigung aufgefasst haben.

Erst nach monatelangen Verhandlungen zwischen dem Papst, Spanien und Venedig kam es am 20. Mai 1571 zur Gründung der neuen Heiligen Liga. Don Juan d’Austria, der junge Stiefbruder König Philipps II., wird zum Oberkommandierenden der vereinigten Flotte bestellt. Ihm stehen die Admiräle Sebastiano Venier, Marc Antonio Colonna und der Genuese Andrea Doria zur Seite. Am 16. September 1571 geht der Flottenverband in der Bucht von Gomenitzka an der Epirus-Küste in Wartestellung. Als die Nachricht vom Fall Famagustas und grausamen Schicksal des heldenhaften Bragadin eintrifft, greift eine große, die Kampfbereitschaft der Schiffsbesatzungen beflügelnde Empörung um sich – „Rache für Famagusta“, lautet die Parole. Währenddessen laufen mehr als 200 türkische Galeeren unter dem Kommando des Capudan Pascha Ulugh-Ali in die Adria ein. Schauplatz der am 7. Oktober 1571 entbrennenden Seeschlacht ist der Eingang zum Golf von Korinth, etwa 50 km westlich von der Stadt Lepanto entfernt. Lediglich in der Anzahl der Schiffe gab es ein Gleichgewicht der Kräfte, in waffentechnischer Hin-

sicht jedoch war die Flotte der Liga jener der Türken haushoch überlegen. Letzteres manifestierte sich unter anderem an den sechs von Franzesco Duodo befehligten venezianischen Galeassen, veritablen „Seeschlössern" von ungeheurer Feuerkraft, die vor allem die Anfangsphase des Kampfes bestimmten, ehe sich die Schlacht in zahlreiche Enter-Duelle auflöste. Das Treffen endete mit einem durchschlagenden Erfolg der christlichen Flotte. Der Gegner hatte etwa 25.000 Tote und den Verlust von zwei Dritteln seiner Galeeren zu beklagen. Aufseiten der Liga gab es 8.000 Gefallene, davon über 4.000 Venezianer – auch ein Zeichen dafür, dass die Republik, die im Übrigen mehr als die Hälfte der Schiffskapazität stellte, die Hauptlast des Krieges trug. Indessen wurde der geschlagene Feind nicht verfolgt. In der Tat wäre es ein Leichtes gewesen, den flüchtigen Rest der türkischen Flotte zu vernichten. Dahinter stand eine *bilancia*-Politik Spaniens, die danach trachtete, Venedig nicht mehr als notwendig zu stärken. Nordafrikanische Gebietsansprüche Philipps II. machten eine Präsenz der spanischen Flotte im westlichen Mittelmeer erforderlich – mit ein Grund, weshalb es Don Juan d'Austria untersagt wurde, weiter nach Osten zu segeln, um sich dort für Venedig einzusetzen.[7] Die Serenissima musste sich – angesichts des heroischen Einsatzes ihres Flottenkommandanten, Sebastiano Veniers, und der horrenden Menschenopfer – um die Früchte des Sieges betrogen fühlen. Da ihr eine politische Ausbeute der großen Schlacht völlig versagt blieb, hatte sie letztlich einen Pyrrhus-Sieg errungen. Trotzdem hat sie es verstanden, den Ruhm der Schlacht von Lepanto, in Bildern von Tintoretto, Tizian und Paolo Veronese verewigt, zum Mythos zu erheben, dessen Wahrheitsgehalt freilich nur darin bestand, dass der „Nimbus des unaufhaltsamen Vorrückens der Türken zum ersten Mal gebrochen war".[8]

Die Heilige Liga hatte sich für die Seerepublik letztlich als wertlos erwiesen. Ein Separatfriede mit der Hohen Pforte schien unerlässlich. Auf Vermittlung des französischen Kardinals, François de Noailles, wurde dieser im März 1573 unterzeichnet. Unter welch ungünstigem Stern die Friedensgespräche standen, dafür gibt ein an die venezianischen Unterhändler adressierter Ausspruch Salomon Aschkenasis, des türkischen Verhandlungsleiters, einen treffenden Hinweis: „Der Sultan hat euch einen Arm abgehackt, indem er Zypern eroberte, ihr aber habt ihm nur den Bart versengt."[9] Die Friedensbedingungen waren hart und standen in keinem plausiblen Verhältnis zum Sieg von Lepanto. Venedig musste nun Zypern auch offiziell abtreten, zudem – abhängig von der türkischen Getreideausfuhr – eine hohe Kriegsentschädigung zahlen, wollte es nicht auch noch Dalmatien und à la longue Kreta verlieren. Von Anbeginn der Verhandlungen war klar, dass es opportuner sei, die Handelsbeziehungen zur Türkei wieder aufzunehmen, als an der Seite Spaniens gegen sie zu kämpfen. Wie Benzoni bentont, „ist für Venedig nicht die Hohe Pforte der eigentliche Feind, sondern Spanien".[10] Diese lapidare Feststellung präzisiert Hellmann folgendermaßen: „Der Ausbau der spanischen Stellung in Italien, wo seit dem Frieden von Cateau-Cambrésis (1559) Mailand und Neapel-Sizilien als spanische Besitzungen von Frankreich anerkannt worden waren, berührte Venedig unmittelbar."[11] In der Tat waren die spanischen Vizekönige in Mailand und Neapel gefährliche Nachbarn – für Venedig Grund genug, seine *bilancia*-Politik mit

Blick auf Frankreich zu revidieren. Ein schlagender Beweis dafür war der beispiellos prunkvolle Empfang, den die Lagunenstadt dem letzten der Valois, Heinrich III., nachdem dieser auf die polnische Krone zugunsten der französischen verzichtet hatte und auf seinem Weg nach Paris in Venedig eingetroffen war, 1573 bereitet hatte. Auch später noch, 1589, als die französischen Bourbonen auf den Thron gelangten, bewies die Serenissima ihre frankreichfreundliche Politik, indem sie als erster unter den europäischen Staaten Heinrich IV. anerkannte.

Obwohl sich der Schwerpunkt des Handels zusehends aus dem Mittelmeerraum in die von Spanien und Portugal beherrschten überseeischen Gebiete verlagerte, war der Reichtum Venedigs immer noch beeindruckend und dessen Ansehen noch so groß, dass es in der europäischen Politik des 16. Jahrhunderts eine geachtete Rolle spielte.[12] Ihr Defizit im Levantehandel vermochte die Republik durch verstärkte Handelsbeziehungen mit dem Norden allerdings nur zum Teil auszugleichen. Wirtschaftliche Erwägungen mussten nun schärfer auf die Entwicklung der Landwirtschaft auf der Terraferma und den Ausbau der Industrie fixiert werden. Einen besonderen Aufschwung erlebte die Textil- und Glasindustrie und Berühmtheit erlangten die Waffenschmieden von Belluno und Brescia. Hinzu kamen die Stickerei- und Spitzenherstellung sowie die Keramikproduktion und Goldschmiedekunst, zusätzlich sämtliche Disziplinen des Kunsthandwerks. Der Rolle der zu Schiff reisenden Kaufleute entwachsen, gaben sich die *nobili* der Liebe zu Prunk und Vergnügen hin. Nicht nur dass sie ihren Reichtum genossen, sie stellten ihn auch wirkungsvoll zur Schau. „Das Spektakel eines vergnügungssüchtigen und leichtsinnigen Venedigs" fand in der immer länger währenden Karnevalssaison und in unzähligen Festlichkeiten seinen Niederschlag, alles verschärft von einer „Welle des Konsumrausches, der sich bei den Reichen in Baufieber, Sammelwut und Prunksucht ausdrückte und bei den weniger Reichen in einer Art Vergnügungswahn".[13] Dieses Verhalten kennzeichnete nicht nur einzelne Magnaten, sondern war eine Angelegenheit des Kollektivs, die gesamte Lagunenstadt sollte glanzvoll erstrahlen. Demgemäß waren 1535 zwei *savi* gewählt worden, mit dem Auftrag, dafür „zu sorgen, die Stadt auszuschmücken und bequem zu machen".[14] Auch die Reize und Vorteile des Landlebens auf der Terraferma, dem Ort der *villeggiatura,* sowie der privaten und öffentlichen Nutzung, wurden ‚entdeckt'. Gipfelnd in dem von Palladio entwickelten Typus des „Villentempels", wurden zahllose Landhäuser und Villen errichtet, zu deren malerischer Ausgestaltung man bedeutende Künstler, wie etwa Paolo Veronese und Zelotti, berief. Getragen von einem ausufernden Mäzenatentum, in dem die Patrizier und Scuolen mit dem Staat konkurrierten, genossen Wissenschaft, Musik (verkörpert vor allem von den Komponisten Andrea und Giovanni Gabrieli), Theater, Architektur (Jacopo Sansovino und Andrea Palladio) und die bildende Kunst besondere Förderung. Indessen war die Dominanz der Malerei unbestritten. Aus allen Gegenden der Terraferma strömten Künstler, wie Giorgione, Tizian und Veronese – um nur die wichtigsten zu nennen –, nach Venedig, um Beschäftigung und Ruhm zu erlangen. Mit Worten Zorzis: „Venedig schickte sich an, das zu werden, was es das ganze Jahrhundert hindurch bleiben sollte, nämlich die große internationale Hauptstadt der

Künste."[15] Anders ausgedrückt: Das Bestreben der Serenissima zielte darauf ab, eingebettet zwischen Illusion und Wirklichkeit, mit den Mitteln der Kunst das zu kompensieren, was es an politischem Einfluss eingebüßt hatte.

GIORGIONE

Biografie, kulturelle Voraussetzungen, Quellenlage und Bemerkungen zur Giorgione-Forschung

Zu Recht bezeichnet Pignatti Giorgione als einen „der genialsten – wenngleich undurchschaubaren – Protagonisten der venezianischen Renaissance des frühen Cinquecento“.[16] Und wenn man, beginnend mit Gabriele d’Annunzio: „Giorgione scheint mehr ein Mythos als ein Mensch zu sein […]. Man weiß nichts, oder fast nichts, über ihn […]. Und doch scheint die gesamte venezianische Kunst von seiner Offenbarung befeuert“, bis in die Gegenwart vom „Geheimnis Giorgione“ spricht, so hängt dies vor allem mit den äußerst spärlich dokumentierten Angaben zum Lebenslauf des Künstlers, dessen schwer deutbaren Bildinhalten sowie quantitativ bescheidenem Œuvre zusammen; letztlich sind kaum mehr als fünf Gemälde als authentisch gesichert anzusehen.[17] Lediglich auf zwei Bildern, dem *Frauenbildnis (Laura)* und dem *Bildnis eines Mannes (Terris),* sind der Name des Malers (ZORZI [= Giorgio] DE CHASTEL FR…) und die jeweilige Datierung vermerkt. Als Giorgione (= Zorzon) scheint Giorgio aus Castelfranco erstmals 1528 im Inventar der Sammlung von Marino Grimani auf. Vasari zufolge steht dieser Beiname in Bezug zur „[großen] körperlichen Gestalt“ und zum „großen Geist“ des Künstlers.[18] Die wichtigste Quelle über das Leben Giorgiones sind Giorgio Vasaris *Vite*, die in zwei Ausgaben 1550 und 1568 erschienen sind.[19] Das in der ersten Ausgabe mit 1477 genannte Geburtsdatum des Künstlers wurde in der zweiten mit Bezug auf den Dogen Giovanni Mocenigo (reg. 1478–1485) auf 1478 korrigiert. Als Sterbedatum nennt Vasari das Jahr 1511. Wie jedoch ein Briefwechsel zwischen Isabella d’Este und Taddeo Albano belegt, war Giorgione bereits 1510 der Pest zum Opfer gefallen.[20] Vasari spart auch nicht mit persönlichen Bemerkungen, wenn er schreibt, Giorgione habe sich „obwohl von niedriger Abkunft […] doch immerdar liebenswert und von edlen Sitten [gezeigt]. In Venedig erzogen fand er immer Gefallen an Liebesabenteuern, vergnügte sich gerne auf der Laute und spielte und sang so wunderbar, dass er von vornehmen Leuten oft zu Musikfesten gebeten wurde“.[21] Offensichtlich konnte sich Carlo Ridolfi mit dem Makel „von niedriger Abkunft“ nicht abfinden, wenn er, basierend auf konstruierten Argumenten, in seinen *Le maraviglie dell’arte* (1648) berichtet, dass der Künstler aus der adligen Familie der Barbarella in Castelfranco stamme. Über die Authentizität dieser Identifikation wurde, bisweilen zum Mythos gesteigert, viel gerätselt. Nachdem vor allem Pignatti, der von „romantischen Verfälschungen“ spricht, dieser Abstammungstheorie nur wenig abzugewinnen vermochte, brachte erst jüngst Renata Segre Licht in die Herkunftsfrage. In den Archiven Venedigs gelang ihr ein außer-

gewöhnlicher Fund: das Inventar von Giorgiones bescheidenem Besitztum, das nach dessen Pesttod erstellt wurde. Darin steht Giorgiones richtiger Name: Giorgio Gasparini, Sohn des Giovanni Gasparini aus Castelfranco. Wer nun genau dieser Giovanni Gasparini war, geht daraus allerdings nicht hervor; mit großer Wahrscheinlichkeit war er jedoch nicht adliger Herkunft. Nach Giovannis frühem Tod im Jahre 1489 könnte sich m. E. das Familienoberhaupt der Barbarella – zugegeben, eine etwas gewagte These – des etwa elfjährigen, nunmehr halb verwaisten Giorgione als Förderer angenommen haben. Ohne dem nun Beweiskraft zuzubilligen, ist immerhin zu bedenken, dass Giorgione seine ausgeprägte Bildung und seinen frühzeitigen Zugang zur venezianischen *Jeunesse dorèe* ohne adlige Protektion wohl kaum erlangt hätte.[22]

Nur bedingt zuverlässig sind auch die Informationen zur künstlerischen Ausbildung des Malers. Den *Vite* von 1550 zufolge habe Giorgione die Malerei „durch die Zusammenarbeit mit Giovanni Bellini in Venedig sowie von selbst erlernt“. Eine weitere Nachricht Vasaris besagt, er habe „in seinen Anfängen […] viele Madonnenbilder und Bildnisse, die so lebensvoll, als schön sind“ gemalt.[23] Dies wirft einerseits ein bezeichnendes Licht auf Giorgiones um beziehungsweise vor 1500 geschaffenes, wiewohl vorwiegend verschollenes Frühwerk, das sich im Übrigen mit Giovanni Bellinis bevorzugtem Themenkreis deckt, andererseits lässt sich daraus folgern, dass der junge Künstler Aufträge dieser Art vermutlich dem Altmeister zu verdanken hatte. Anscheinend hat sich Giorgione von der durch die Stillage des Quattorcentos geprägten Zusammenarbeit mit Giovanni einen künstlerisch auf die Dauer nur begrenzten Fortschritt versprochen. Für einen frühzeitigen Austritt aus Bellinis Atelier spricht vielleicht auch, dass er sich in der auf der Rückseite seiner mit 1506 datierten *Laura* als *cholega di maistro vicenzo chaena* [= Catena] bezeichnet, was die Forschung mitunter dazu bewog – jüngst erst auch Eller – Gemälde, wie die *Madonna Benson* (Washington) und die *Anbetung der Könige* (London), fälschlicherweise Catena zuzuschreiben.[24] Um sich vom erdrückenden Einfluss Giovannis zu befreien, dürfte sich Giorgione Catena, gleichfalls ein Bellini-Schüler, der Ateliergemeinschaft angeschlossen haben, zumal dieser, da aus reicher Familie stammend, schon früher als Giorgione in der Lage war, einen eigenen Werkstattbetrieb zu führen.[25]

Vasari beginnt die Vita Giorgiones mit dem Satz: „In der Zeit, da die Werke Leonardos der Stadt Florenz so großen Ruhm erwarben, wurde Venedig durch die Tüchtigkeit und Vortrefflichkeit eines seiner Mitbürger verherrlicht, der die dort so hoch gepriesenen Bellini sowie alle anderen Meister, die bis dahin in jener Stadt gearbeitet hatten, weit übertraf.“[26] Giorgione habe, so der Vitenverfasser ergänzend, „die trockene, harte und steife“ Manier der Bellini überwunden und so einen entscheidenden Meilenstein in der Entwicklung der venezianischen Malerei gesetzt. Die Tatsache, dass Vasari Giorgione unmittelbar nach Leonardo nennt, gibt auch einen Hinweis darauf, welchen Stellenwert er dem Venezianer in der Rangordnung der italienischen Renaissance-Malerei zubilligt. Kurz nach der Charakterisierung Leonardos, den er als den Begründer der „terza maniera, che noi vogliamo chiamare la moderna“, bezeichnet, schildert er Giorgiones Arbeits-

weise mit den Worten „Il quale sfumò le sue pitture, e dette una terribil movienza [= erschreckende Beweglichkeit] a certe cose …".[27] Damit nobilitiert er Giorgione, gemeinsam mit Michelangelo und Raffael, als einen der führenden Repräsentanten der *maniera moderna* und bringt ihn, was noch wichtiger ist, mit Leonardos *sfumato* in Beziehung. Und in der Tat wäre es sehr verwunderlich, wenn Giorgione den berühmten Toskaner während dessen einmonatigen Venedig-Besuchs im März 1500 nicht begegnet wäre. Vermutlich empfing der Venezianer damals den zukunftweisenden Impuls, um mit seiner auf einer differenzierten Lichtführung basierenden Farbgebung eine neue Dimension zu erschließen, die dem großen Koloristen Rubens den Ausspruch entlockte: „Qui si trova la vera pittura!"[28] Laut Eller „verknüpfte Giorgione Leonardos sfumato mit der lasierenden Technik und Farbwahl der niederländischen […] Malerei". Folge davon war eine über Leonardos *sfumato*-Möglichkeiten hinausgehende Steigerung der „tonalen Brechungen des Lichts". Farbe und Licht sind die dominanten Ausdruckswerte, sodass die Figuren, bedingt auch durch das Fehlen kleinteiliger Genauigkeit, mit der landschaftlichen Umgebung zu verschmelzen scheinen. „Als erstem Maler der neuzeitlichen europäischen Kunstgeschichte", so Eller, „gelingt es Giorgione, Poetik und Natürlichkeit zu verbinden".[29] Vasari zufolge scheint der Künstler diese auch im *sfumato* ausgereifte Entwicklungsstufe um 1507 erreicht zu haben. Ausführlicher als in der ersten Ausgabe der Vite berichtet Vasari in der zweiten über Giorgiones Maltechnik: „[…] venuto poi l'anno circa 1507, Giorgione da Castelfranco […] cominciò a dare alle sue opere più morbidezza e maggiore rilievo con bella maniera […] senza far disegno […]."[30] Daraus geht hervor, dass die Farben stärker miteinander verschmelzen *(morbidezza),* die Gemälde mehr Weichheit zeigen und über ein größeres Relief *(rilievo)* verfügen, in dem sich ein erweitertes Raumgefühl manifestiert. Besonders aufschlussreich ist der Verzicht auf vorbereitende Zeichnungen auf Papier *(senza far disegno),* was darauf schließen lässt, dass „Licht und Farbe nicht komplementär der Zeichnung hinzugefügt sind, sondern von vorneherein zur Erfindung des Bildganzen gehören".[31] Hornig fasst Vasaris Mitteilungen wie folgt zusammen: „1. Giorgione ist für ihn der Schöpfer der *maniera moderna* in Venedig. 2. Ab 1507 ging er zur Gestaltung einer Werkgruppe über, die man mit Vorsicht als „Spätwerk" bezeichnen kann. 3. Er arbeitete unmittelbar auf der Leinwand – womöglich nach lebenden Modellen – ohne Vorentwürfe auf Papier anzufertigen. 4. Sebastiano [del Piombo] und Tizian waren seine Schüler [Vasari: „duoi eccellenti, suoi creati"]. 5. Giorgione ist der Schöpfer des Hell-Dunkel in Venedig [*sfumato; rilievo; terribilmente scuro; movienza*]."[32]

Der Mangel an öffentlichen Aufträgen durch Staat, Kirche und Scuolen erklärt sich gewiss nicht allein aus Giorgiones „erstaunlichem Desinteresse" (Pignatti). Vielmehr ist anzunehmen, dass man derlei Aufträge anstatt eines auf diesem Sektor noch unerfahrenen Malers eher arrivierten Künstlern, wie Giovanni Bellini, Cima da Conegliano, Alvise Vivarini oder Carpaccio, anvertraute. Selbst Giorgiones Altargemälde, die *Madonna von Castelfranco*, entstand für die Familienkapelle des Kondottiere Tuzio Costanzo im Dom von Castelfranco, hatte also privaten Auftragscharakter. Auch staatlicherseits scheint man dem jungen Künstler

nicht viel Beachtung gezollt zu haben. Dokumentiert ist lediglich ein Gemälde, das der Maler nach einer Anzahlung von 20 Dukaten für den Audienzsaal des Consiglio dei Dieci im Dogenpalast ausführte und das vermutlich mit dem *Salomo-Urteil* identisch ist.[33] Zu den öffentlichen Arbeiten zählen ferner die Freskierung von Palästen, wie etwa jene der Grimani in San Marcuola oder der Soranzo in San Polo, wobei lediglich von den Fassadenfresken des Fondaco dei Tedeschi Spuren erhalten geblieben sind. Dieses Öffentlichkeitsdefizit mag dazu beigetragen haben, „dass Marin Sanudo, der aufmerksame und verlässliche Chronist, den Namen Giorgiones nicht einmal erwähnt. [Giorgiones] Ruhm drang zu Lebzeiten nicht über die Grenzen der Lagune hinaus".[34] Wie der Korrespondenz Isabella d'Estes mit Taddeo Albano und den von Marcantonio Michiel zwischen 1525 und 1543 veröffentlichten Gemälde-Inventarlisten zu entnehmen ist, waren Giorgiones Auftraggeber hauptsächlich „Privatleute, Mitglieder der merkantilen Oberschicht mit kosmopolitischem Horizont" (Eller), in deren „Kunstkabinetten" Werke des Künstlers einen Ehrenplatz innehatten. Für den privaten Hintergrund sprechen zum einen die meist kleinen Bildformate sowie die zahlreichen, etwa ein Drittel des Giorgione-Œuvres ausmachenden Porträtdarstellungen, zum anderen die vorwiegend änigmatischen Bildinhalte, die zu entschlüsseln den Sammlern, wie etwa Taddeo Contarini, Girolamo Marcello und Gabriele Vendramin, – nicht zuletzt zur Selbstüberprüfung ihres literarischen und philosophischen Bildungsniveaus – großes intellektuelles wie ästhetisches Vergnügen bereitet haben dürfte.

Vielleicht war es der berühmte Kondottiere Barbarella aus Castelfranco, der Giorgione den Zugang zu venezianischen Adelskreisen ermöglicht hat. Wie schon erwähnt, war dieser bei deren Versammlungen und konzertanten Veranstaltungen als vorzüglicher Lautenspieler ein gern gesehener Gast, der mit seiner attraktiven Erscheinung – laut Vasari ständig in „Liebeshändel" verstrickt – vor allem die weiblichen Mitglieder der Adelsfamilien beeindruckt haben mag. Wie Padoan vorschlägt, waren die Compagnie della Calza – Vereinigungen junger Adliger, die unter anderem für die Organisation von Festlichkeiten, Regatten und Umzügen verantwortlich waren – vermutlich Giorgiones erste gesellschaftliche Anlaufstellen.[35] Ausgestattet mit *vivezza dello spirito* (= geistige Lebendigkeit), wie Vasari ausdrücklich vermerkt, beteiligte sich der Künstler nicht nur am geselligen, sich durch musikalische Darbietungen auszeichnenden Treiben der herrschenden Klasse, darüber hinaus frequentierte er als Freund von Gerolamo Donà wahrscheinlich auch philosophische und literarische Zirkel.[36] Unbestritten scheint jedenfalls, dass die Teilnahme am kulturellen Geschehen Venedigs ein wichtiger Bestandteil in Giorgiones Leben war. Hier stellt sich die Frage, welche kulturellen Voraussetzungen der Künstler vorfand, als er von der Terraferma in die Lagunenstadt übersiedelte.[37] Bevorzugtes Ausbildungsziel der Söhne begüterter Patrizierfamilien war die Universität von Padua, wo Philosophie, Recht und aristotelisch ausgerichtete Naturwissenschaften gelehrt wurden und man sich anhand antiker und zeitgenössischer Texte in humanistisches Gedankengut vertiefen konnte. „Der Zeitgeist der geistigen Eliten folgte weitgehend einem neuplatonischen Synkretismus" (Eller). Mit Worten Pochats: „[…] man bemüht sich um den Ausgleich zwischen dem

Geistigen und dem Sinnlichen. Die venezianische Kultur hat jene Elemente des Neuplatonismus […] aufgenommen, die ihren praktischen Bedürfnissen und auch aristotelischer Schulung entsprachen."[38] In Florenz war Dante, in Venedig die Poesie Petrarcas das Vorbild dieser Humanistengeneration geworden. Neben Padua bot indes auch Venedig ein reiches geistiges Betätigungsfeld. Schon seit 1446 gab es hier eine Humanistenschule, die sich neben dem Griechischen und Latein auch dem Studium der Geschichte und Geografie zuwandte. In der Folge wurde die Seerepublik „dank ihrer Literaten- und Philosophenschulen sowie ihrer Typographen zum ausgedehntesten und aktivsten Umschlagplatz für Bücher und geistiges Gut im Europa der Renaissance".[39] Dem entsprang, so Pignatti, „eine Art polyglotter Universalismus der in Zirkeln organisierten Kultur: der lateinische Zirkel im Gefolge des Almorò Barbaro; der griechische an der Accademia Aldina, gegründet von Manuzio; der historisch-geographische mit Sabellico, Sanudo und Ramuzio; schließlich der poetische mit Bembo".[40] Die zentrale Schaltstelle all dessen war das vor allem zwischen 1495 und 1505 in Blüte stehende ‚Verlagshaus' des Aldus Manuzius. Besonders anregend für Giorgiones verschlüsselte Ikonografie und poetische, auf der Antikentradition der Pastorale fußende Landschaftsauffassung war die Herausgabe von Ovids *Fasti* und *Metamorphosen* (1497), Francesco Colonnas *Hypnerotomachia di Polifilo* (1499), Sannazaros *Arcadia* (1502) und Bembos *Gli Asolani* (1505). Für die Venezianer war *Arcadia* gleichbedeutend mit der Terraferma, wo sie auf Basis einer luxuriösen Villenkultur ihre *villeggiatura* genossen. Und dort, in Asolo, hatte sich Caterina Cornaro, Ex-Königin von Zypern, ihre Residenz eingerichtet. Umgeben von Gelehrten, Philosophen und Poeten, unter denen Bembo wohl eine zentrale Stellung bekleidete, entfaltete sie ein lebhaftes Geistesleben. Laut Ballarin und Pignatti scheint es naheliegend, dass Giorgione an ihrem Zirkel teilhatte.[41] Als Beleg dafür dient einmal mehr Vasari, der ein Bildnis Caterinas als Werk des Malers erwähnt. Den Kontakt Giorgiones zum Hof von Asolo könnte Tuzio Costanzo, der Begleiter der Ex-Königin auf ihrem Weg von Zypern ins Exil und Auftraggeber der *Madonna von Castelfranco*, vermittelt haben.[42] Besonders beeindruckt zeigte sich der Künstler vermutlich von Bembos *Asolani*, deren Poesie, so Pignatti, er „malerische Form verliehen zu haben scheint".[43] Dazu Pochat ergänzend: „Es sollte Giorgione vorbehalten bleiben, dieser Strömung durch die Idealisierung und den unergründlichen Zusammenschluss von Figur und Landschaft einen eigenen poetischen Gehalt zu verleihen", wofür sein *Concert champêtre* (Paris, Louvre) ein beredtes Zeugnis gibt.[44]

Vasari erwähnt nur wenige Werke, die von der Forschung allgemein oder wenigstens mehrheitlich als Autograf Giorgiones anerkannt werden. So z. B. ein Selbstbildnis des Malers mit langem Haar, Brustharnisch und dem Haupt des Goliaths. Vermutlich handelt es sich dabei um das *Braunschweiger Selbstbildnis*, das sich allerdings aufgrund des fehlenden Goliath-Kopfs in fragmentarischem Zustand zeigt.[45] Hinzu kommt ein Knabe mit Lockenhaar, der mit dem *Hirten mit der Flöte* (Hampton Court) zu identifizieren ist. Ferner nennt Vasari ausdrücklich eine *Kreuztragung* (Venedig, Scuola di San Rocco) als Werk von Giorgione, eine Zuweisung, die er in der zweiten Vitenausgabe zugunsten Tizians revidiert, womit

er eine Problematik berührt, welche die Kunstgeschichte bis heute entzweit. Unter den Freskoaufträgen hebt er jenen am Fondaco dei Tedeschi hervor, der Giorgione großen Ruhm eingetragen habe.[46]

Wesentlich ergiebiger als Vasaris sparsame Werkhinweise ist die zwischen 1525–1543 erstellte Liste (*Notizia d'opere di disegno*) des Marcantonio Michiel, bis heute die wichtigste Quelle und das einzige Zeugnis, das sich erhalten hat. Auch Michiel gehörte venezianischen Literaten- und Philosophenzirkeln an, hatte folglich leichten Zugang zu den privaten Sammlungen führender Patrizier, etwa zu jener des Domenico Grimani, des Patriarchen von Aquileia und vielleicht bedeutendsten Kunstsammlers in Venedig. Laut Michiel besaß Grimani drei Gemälde Giorgiones, darunter das *Selbstbildnis als David*. Weitere wichtige Sammler waren Gabriele Marcello, Taddeo Contarini und Gabriele Vendramin, in dessen Besitz sich die heute für Giorgione als gesichert geltenden Gemälde die *Schlafende Venus*, die *Drei Philosophen*, die *Tempesta* und die *Alte* befanden.[47] Michiel notiert insgesamt 16 Gemälde des Künstlers, allerdings ohne dessen öffentliche Fresko-Aufträge zu berücksichtigen. Abgesehen von den erwähnten Werken gelten die übrigen entweder als verloren, nicht identifizierbar oder werden von der modernen Forschung angezweifelt. Zu den Zeitgenossen Giorgiones zählt auch Baldassare Castiglione, der in seinem 1528 publizierten *Libro del Cortegiano* in einem fiktiven Gespräch am Hofe von Urbino im Jahr 1507 einen Diskutanten auftreten lässt, der, zum Thema „Parallelen zwischen Dichtkunst und Malerei" Stellung nehmend, Giorgione da Castelfranco zu den berühmtesten Künstlern seiner Zeit rechnet und ihn im selben Atemzug mit Leonardo da Vinci, Mantegna, Raffael und Michelangelo nennt.[48] Lodovico Dolce fügt dieser illustren Reihe in seinem Malereitraktat *Dialogo della Pittura* (1557) noch Tizian, Correggio, Parmigianino und Pordenone hinzu. Der Chronologie der Quellen folgend sei weiters Francesco Sansovino genannt, der in seinem wichtigen Quellenwerk *Venetia* (1581) das Hochaltarbild (eine *Sacra Conversazione*) in San Giovanni Crisostomo in Venedig erwähnt und mitteilt, Giorgione habe es begonnen und Sebastiano del Piombo vollendet. Daraus lässt sich schließen, dass zumindest der Entwurf des Gemäldes von Giorgione stammt, eine Erkenntnis, die von der rezenten Forschung – von Ausnahmen, wie Hornig und Eller, abgesehen – angesichts einer fast vorbehaltlosen, letztlich auf Vasaris zweite Ausgabe der *Vite* rekurrierenden Zuschreibung des Werks an Sebastiano zu Unrecht vernachlässigt wird.[49] Carlo Ridolfi ist die bis dahin umfangreichste Lebensbeschreibung Giorgiones zu verdanken. Überschwänglich verlieh er dem Künstler den Ehrentitel des „genialsten Malers der neueren Zeit". In seinen *Le Maraviglie dell'arte* (1648) erstellte er einen weit über Vasari und Michiel hinausgehenden Katalog, der, wiewohl viel zu hoch gegriffen, 65 Werke umfasst, die selbst von der aktuellen Forschung noch zum Teil anerkannt werden. Die opulente Werkliste erklärt sich daraus, dass sie auch die zahlreichen, längst verblichenen Fresken Giorgiones beinhaltet, weiters aus dem Umstand, dass Ridolfi offensichtlich Opfer des damals kursierenden *Giorgionismo* beziehungsweise der zahlreichen Giorgione-Imitatoren geworden war, als „deren Urheber sich Pietro Muttoni (auch della Vecchia genannt) bekannte".[50] Davon abgesehen ist indes zu bedenken, dass – stellt

man die historisch bedingte Verlustquote an Bildern in Rechnung – in der Mitte des 17. Jahrhunderts, so Eller, noch durchaus 80 bis 100 Werke Giorgiones existiert haben könnten.[51] Erstmalig berichtet Ridolfi von der *Castelfranco-Madonna*, was nichts daran ändert, dass die neuere Literatur seine Zuverlässigkeit immer wieder in Zweifel zieht. Exemplarisch dafür das *Urteil Salomos* (Kingston Lacy), das sie – entgegen Ridolfis Zuschreibung an Giorgione – mit Ausnahme von Hornig aus dem Œuvre des Künstlers gestrichen und Sebastiano del Piombo zugewiesen hat.[52] Anders als etwa Michiel hat Ridolfi den Stil des Meisters sehr eingehend charakterisiert, wenn er etwa von dessen technischen Errungenschaften im Umgang mit der Farbe („wofür er mit höchster Weichheit die Schatten mit den Lichtern abstimmte") berichtet.[53] Zu den wichtigsten Werkquellen des 17. Jahrhunderts zählen die Gemäldeinventare der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm. Dieser besaß in Brüssel eine der wertvollsten und größten Sammlungen europäischer Malerei (mit Schwerpunkt Italien), die uns durch David Teniers d. J. Stichwerk *Theatrum Pictorium* (1658) überliefert ist. Unter den 15 Giorgione zugeordneten Werken befinden sich auch vier Gemälde, die bereits Michiel als Schöpfungen des Venezianers identifiziert hatte: die *Drei Philosophen*, der *Raub der Europa*, die *Auffindung des Paris* und der sogenannte *Hieronimo Marcello*.[54]

In der Giorgione-Rezeption des 18. Jahrhunderts spielt A. M. Zanetti eine herausragende Rolle. Seine Ausführungen in *Della Pittura Veneziana* (1771) haben bis in die Gegenwart nichts an Aktualität eingebüßt. Beispielhaft dafür seine Hommage an Giorgione: Er sei „der Erste, der die Malerei zum vollen Rang der Kunst erhob, in Verstand und Kenntnis fügte er Fülle und Eigenart der Erfindung. Jeder sah die Größe dieses Stils, wenige verstanden seine Grundlagen". Mit seinem künstlerischen Einfühlungsvermögen hinsichtlich Giorgiones Koloritauffassung steht er auch heutigen Kommentaren in nichts nach. Dazu eine ausführliche Textpassage aus seinem Traktat: „[Giorgione] hat die Schatten absichtlich gedämmt […] und vor allem mit Freiheit die Massen und die Dunkelheiten behandelt […] und sie so zarter und heiterer gemacht durch ihre Verbindung […], voll Feuer und Gewalt (*violenza*) überwand er die alte Ängstlichkeit und gab seinen Gestalten die Lebendigkeit die bis dahin fehlte […], die gemalten Dinge haben plastische Kraft und die festen Umrisse sind vertrieben […]. Die Dunkelheiten sind bald sehr geistvoll gegenüber der Natur verstärkt, bald zarter ineinander gehend und sich verlierend. Die sich im Helldunkel befindlichen Partien bleiben so zwischen Deutlichkeit und Undeutlichkeit. Mit höchster Meisterschaft setzt er die Farben so gegeneinander, dass sie sich bei aller Einfachheit wechselseitig steigerten. Dadurch konnte er das Sich-Abheben der Gegenstände und ihre räumliche Wirkung erzielen und doch die Farbe ihrer Schönheit wahren."[55] Zanetti hebt vor allem den *Seesturm* in der Scuola di San Marco (heute: Venedig, Accademia) hervor und verteidigt dieses Werk – darin Vasari folgend – nachdrücklich gegen diejenigen, die es Palma Vecchio zuschreiben wollen. Damit hat er einen bis heute andauernden Gelehrtenstreit entfacht, der sich in wechselnden Zuschreibungen niederschlägt.[56] Etwa zwei Jahrhunderte später findet er in Hornig einen Mitstreiter, der die „Voreingenom-

menheit der heutigen Literatur, Giorgione sei ausschließlich ein *Lyriker* gewesen" kritisiert (womit laut Gegner der Zuschreibung seine Autorschaft bezüglich des ‚dramatischen' *Seesturm*s auszuschließen sei) und betont, „dass alle stilistischen Merkmale des Werks für Giorgione sprechen. Hierzu gehört das dramatische Hell-Dunkel, das […] sich aber nirgendwo bei Palma Vecchio findet".[57]

Mit Crowe und Cavalcaselle, deren Beiträge bis heute die Grundlage der Giorgione-Forschung geblieben sind, beginnt die eigentliche kunstwissenschaftliche Beschäftigung mit dem mythenumwobenen Künstler.[58] Im Anschluss daran eine mehr als ein Jahrhundert umfassende kritische Zusammenfassung der wissenschaftlichen Giorgione-Literatur geschrieben zu haben, ist ein bemerkenswertes Verdienst von Hornig.[59] Auf einer rigorosen Auswahl basierend, beinhaltet der Katalog des Autorenpaars lediglich elf Werke Giorgiones, darunter auch das *Urteil Salomos* in Kingston Lacy, das als Hauptwerk des Künstlers bezeichnet wird, womit sich eine Problematik eröffnet, die noch die heutige Forschung entzweit.[60] Eine Zuschreibung des *Seesturms* und des *Concert champêtre* (Paris, Louvre) an Giorgione stößt hingegen auf Ablehnung. Auch Morellis Katalog umfasst elf Gemälde des Künstlers. Im Gegensatz zu Crowe und Cavalcaselle ist für Morelli unbestritten, dass es sich beim Louvre-*Konzert* um ein Werk Giorgiones handelt, womit er einen Gelehrtenstreit entfesselte, der bis heute noch nicht entschieden ist. Zudem gelang es dem Autor, die Dresdener *Venus* – ausgenommen die Landschaft, die er Tizian zuschreibt – als Werk Giorgiones zu identifizieren, das Michiel im Hause des Girolamo Marcello gesehen hatte.[61] Folgenschwer für die künftige Forschung war seine Entscheidung, Giorgione zum „Lyriker" und Tizian zum „Dramatiker" zu erklären, eine polarisierende Formel, die, so Hornig, „bis heute eine Art ‚Dogma' der gesamten Literatur werden sollte".[62] Demzufolge war er nicht bereit, das „große" *Salomo-Urteil* in seinen Werkkatalog aufzunehmen. Ratlos fragt sich Morelli: „Ich konnte es mir nie recht vorstellen, dass Giorgione seiner Gewohnheit entgegen einen solchen Gegenstand [*Salomo-Urteil, Kingston Lacy*] in einem so großen Format dargestellt haben sollte."[63] Wie Crowe und Cavalcaselle hält auch H. Cook das „große" *Salomo-Urteil* für ein Hauptwerk Giorgiones. Sein Verdienst besteht vor allem darin, die sogenannte *Allendale-Gruppe* (*Anbetung der Könige* [London], *Anbetung der Hirten* [= Allendale; Washington] und die *hl. Familie-Benson*) erstmalig in das Œuvre des Künstlers einbezogen zu haben.[64]

Einen Höhepunkt kunstwissenschaftlicher Forschung markiert L. Justis monumentale Giorgione-Monografie von 1908, der 1937 eine völlig veränderte Neuausgabe folgte.[65] Wie Hornig zu Recht betont, sind Justis „Analysen der Einzelwerke an Schärfe und Feinheit des Blicks sowie Gründlichkeit der Darlegung – [methodisch immer von den fünf unzweifelhaft gesicherten Werken – *Castelfranco-Madonna, die* Dresdner *Venus, Drei Philosophen, Tempesta* und *Fondaco*-Fresken – ausgehend] – bis heute nicht mehr erreicht worden".[66] Jene kompositionellen Merkmale Giorgiones, die Justi immer wieder hervorhebt – die Bevorzugung von Diagonalstrukturen, Figurenüberschneidungen (das heißt, die Entfaltung einer räumlichen Vertiefung des Bildaufbaus) und die Zusammenfassung aller Bildteile aufgrund einer „Rhythmisierung durch Licht und Schatten" der

Bildfläche – könnten noch heute manchen Bildanalysen als brauchbare Grundlagen dienen.[67] Der versierte Analytiker wäre wohl nie der Idee verfallen, sich mit der verallgemeinernden Formel von Giorgione dem „Lyriker" und Tizian dem „Dramatiker" abzufinden. Demgemäß hat auch eine großformatige Komposition, wie das *Urteil Salomos,* in Kingston Lacy seinen gebührenden Platz in Justis Giorgione-Werkverzeichnis, das in dessen Buchneuausgabe von 1936 24 Arbeiten des Malers umfasst. Folgerichtig behandelt der Autor in einem eigenen Kapitel „die Grenzen gegen Sebastiano [del Piombo]" in einer Eindringlichkeit und komparatistischen Genauigkeit, wie sie, so Hornig, „seitdem nie wieder innerhalb der Giorgione-Literatur beobachet werden konnte".[68] Wie wenig Justi seitens der italienischen Forschung rezipiert, geschweige denn verstanden wurde, zeigt sich vor allem bei L. Venturi, der das „große" *Urteil Salomos*, das *Konzert* im Louvre und die Glasgower *Adultera* (= Ehebrecherin) als Werke Sebastianos anführt und die gesamte *Allendale-Gruppe* Catena zuschreibt. Schon dem Buchtitel *Giorgione e il Giorgionismo* ist zu entnehmen, wohin Venturi tendiert: zu einer rigorosen Reduktion des Giorgione-Œuvres (acht Werke) zugunsten des künstlerischen Umfelds des Malers (eben des *Giorgionismo*), darin nur noch von L. Hourticq übertroffen, der dem Künstler – einer völlig inakzeptablen Abschreibungsorgie gleich und in Verbindung mit einer beginnenden Aufwertung Tizians – lediglich fünf Gemälde zubilligt.[69] – In seinem Buch von 1937 erstellte G.M. Richter einen kritischen, schon dem rezenten Forschungsstand angenäherten Katalog mit ungefähr 23 Werken, der laut Hornig „bis heute von bleibender Bedeutung geblieben ist". Er formuliert den kompositionellen Topos der „Musikalität", worunter er – wie schon zuvor Justi – Giorgiones Beweglichkeit des Bildbaus aufgrund eines beherrschenden Systems von Diagonalen, die Zusammenfassung von Figurengruppen in einer *Bildfigur* (beziehungsweise ganzheitlichen *Bildgestalt*) sowie „the predominance of rhythmic curves […] circles and semicircles" versteht und, daraus resultierend, das „große" *Urteil Salomos* und das *Concert champêtre* als sichere Arbeiten des Künstlers ansieht. Und Hornig zufolge war der Verfasser der Erste, der das *Bildnis eines Mannes* (*Terris*; San Diego), das auf der Rückseite inschriftlich als Werk Giorgiones beglaubigt ist, „allgemein zugänglich" publiziert hat.[70]

1933 setzte A. Ferriguto mit seinem aufsehenerregenden Giorgione-Beitrag einen Meilenstein ikonografischer Forschung, vornehmlich mit Blick auf die zeitgenössische Paduaner Philosophie (z. B. Almorò Barbaro).[71] G. F. Hartlaub (1925) nähert sich auf andere Weise ikonografischen Problemen. Er beginnt seine Abhandlung mit einem Satz von A. Bayersdorfer: „Seine [Giorgiones] Bilder sind wie Träume von einem anderen Dasein, voll hoher Ahnung, als Gegenstand nur halb verständlich. Sie klingen wie alte Weissagungen, die man nicht mehr versteht, wie Musik von einem anderen Stern, als wären in ihnen die verbliebenen Erinnerungen des Menschengeschlechts zusammenhanglos zum Bewusstsein erwacht und riefen nach Erklärung."[72] Dieser Text birgt bereits Hartlaubs Zielsetzungen und Hang zum Esoterischen. Motiviert von der schweren Deutbarkeit der Bilder Giorgiones, entdeckt der Verfasser – vielleicht in Analogie zu S. Freuds Tiefenpsychologie – gleichsam dessen „Unbewusstes" und vermutet Beziehungen zur aus der Antike

entnommenen Temperamentenlehre, ferner zur Kabbala und zu neuplatonischen Strömungen – Überlegungen, die auch in der Folgezeit bei den meisten Ikonografen (s. etwa G. Tschmelitschs Bemühungen um eine psychologische Durchdringung der Persönlichkeit Giorgiones) noch ihr Echo finden.[73] Seitdem vollzog sich eine Aufspaltung der Giorgione-Literatur: in eine formalanalytisch-stilkritische und gelehrt-ikonografische Partei – Richtungen, die einander nicht selten unversöhnlich gegenüberstehen. In den letzten Jahrzehnten zog sich die Giorgione-Forschung immer stärker auf ikonografische Untersuchungen zurück. Dazu die zu Recht bestehende Kritik Hornigs: „Da das Anbringen von Gelehrsamkeit zur Zeit [und bis heute] im Vordergrund des Fachs steht, sind analytische und beschreibende Darstellungen nicht sehr gefragt", weshalb, wie wir hinzufügen, beispielsweise neue Datierungsvorschläge häufig auf tönernen Füßen stehen.[74] Der Autor ist meines Wissens der letzte Kunsthistoriker, der sich – auf Basis einer methodisch ebenso gewissenhaften wie minutiösen Analyse- und Komparationstechnik – für eine ‚Rückholaktion' des großen *Salomo-Urteils,* des *Hochaltarbilds* in San Giovanni Crisostomo in Venedig sowie des *Concert champêtre* zugunsten Giorgiones eingesetzt hat. Was das Pariser *Konzert* anlangt, fand er später – auf den Spuren Pochats (1973) – vor allem bei J. Anderson und Eller Zustimmung.[75] Wie schon in seinem Giorgione-Buch von 1969, hat Pignatti das *Concert champêtre* auch in seiner jüngsten Monografie (Katalogteil von Pedrocco) Tizian zugeschrieben. Mit Verzicht auf eine eigene Analyse beruft er sich darauf, dass sich „die Zuordnung an Tizian in jüngster Zeit einhellig [?] durchgesetzt" habe.[76] Pignattis/Pedroccos Katalog der Giorgione zuschreibbaren Werke umfasst 30 Gemälde, jener schon acht Jahre danach von Eller publizierte hingegen nur 28. Diese geringe Differenz wäre an sich noch kein Problem, bestünden nicht zwischen den beiden Werklisten manche Unterschiede, die anzeigen, dass sich an den auf dem Sektor der Zu- und Abschreibungsproblematik von jeher abzeichnenden Forschungsdiskrepanzen bis in die Gegenwart nur wenig geändert hat, Unsicherheiten in der Giorgione-Forschung – die Datierungsfrage inbegriffen – wohl auch weiterhin Bestand haben werden.

Probleme der frühen Schaffensperiode

Den drei wichtigsten Quellen – den *Vite* Giorgio Vasaris, dem Notizbuch *(Notizie d'opere di disegno)* des Marcantonio Michiel und Carlo Ridolfis *Le Maraviglie dell'arte* – sind nur spärliche, zudem höchst interpretationsbedürftige Hinweise auf Giorgiones künstlerische Anfänge zu entnehmen. So gesehen ist es nicht verwunderlich, dass sich die Forschung hier auf unsicherem Terrain bewegt. Ausdrücklich erwähnt Vasari eine Tätigkeit in Castelfranco, dem Geburtsort des Künstlers, wo dieser seine Lehre bei einem lokalen, namentlich nicht bekannten Maler absolviert hat. Dass er seine Ausbildung, so Eller, erst um 1501/02, mithin als etwa 22- oder 23-Jähriger, abgeschlossen hat, ist auszuschließen.[77] Ausgehend vom Geburtsdatum 1478 sollte Giorgione seine Lehrzeit um 1495 zu Ende gebracht haben. In den folgenden Jahren dürfte er in seiner Geburtsstadt und mitunter auf der umlie-



1 Giorgione, Madonna mit Kind, Holz, 68 x 48 cm, Bergamo, Privatsammlung

genden Terraferma bereits mit kleinen selbstständigen Aufträgen auf dem Sektor der Tafel- und Freskomalerei betraut worden sein. Wann sich der junge Maler dazu entschlossen hat, der provinziellen Enge zu entgehen und nach Venedig zu übersiedeln, ist ungewiss; ein Zeitraum um 1500 wäre m. E. in Erwägung zu ziehen. Zunächst in der Werkstatt des damaligen Oberhaupts der venezianischen Malerei, Giovanni Bellini, unterzukommen war Giorgiones wohl vordringlichstes Ziel. Dies scheint eine Mitteilung Vasaris zu belegen, wonach Giorgione „die Malerei durch die Zusammenarbeit mit Giovanni Bellini in Venedig sowie von selbst erlernt habe". Zudem bemerkt der Vitenverfasser, dass der Künstler „in seinen Anfängen […] viele Madonnenbilder und Bildnisse […] gemalt hat", sich also mit Themen

befasste, die auch bei Bellini eine Vorrangstellung innehatten.[78] Darin bestätigt sich das Faktum der „Zusammenarbeit“, das lediglich die Vorstellung eines gelockerten Lehrer-Schüler-Verhältnisses zulässt. Die „vielen Madonnenbilder“, die Giorgione während seiner vermutlich kurzen Kooperation mit Bellini gemalt hat, sind entweder in Verlust geraten oder, was wahrscheinlicher ist, in dem Schaffen der zahlreichen, zumeist anonymen Schüler und Mitarbeiter des Altmeisters, der sogenannten *Belliniani*, aufgegangen, folglich nur sehr eingeschränkt als individuelle Leistungen des Künstlers identifizierbar. Indessen ist nicht auszuschließen, dass sich Giorgione schon vor seinem Eintritt in das Bellini-Atelier mit dem Thema des Madonnenbildes auseinandergesetzt hat. Zwei in Form, Farbe und Komposition von Giovanni Bellini weit entfernte „Madonna mit Kind“-Gemälde – das eine in bergamaskischem Privatbesitz, das andere in der Eremitage von St. Petersburg aufbewahrt – scheinen dies zu bestätigen. Das Erstere wurde anfänglich als ein Werk Romaninos (u. a. von Borenius, Gregori und Ferrari) angesprochen, ehe es Testori 1963 dem Frühwerk Giorgiones zugeschrieben hat. Ihm folgten Volpe, Pallucchini, Tschmelitsch, Ballarin und Hornig, wobei die beiden Letztgenannten für eine Datierung um 1499 und um 1495 plädieren. In der rezenten Forschung ist das in Bergamo befindliche Andachtsbild aus dem Œuvre des Künstlers gestrichen worden – kommentarlos etwa in Pignattis jüngster Monografie –, insofern verwunderlich, als sich der Autor in seinen früheren Arbeiten diesbezüglich noch für Giorgione eingesetzt hatte. Ratlosigkeit kennzeichnet Eller, der, völlig unbegründet, eine Zuschreibung an Borgognone in Erwägung zieht, während Anderson sich mit „venezianische Schule“ begnügt.[79]

Abb. 1, S. 25

Hornig zufolge handelt es sich „um das früheste erhaltene Gemälde (um 1495) von Giorgione“, wobei die Zuschreibungsfrage wahrscheinlich auch weiterhin umstritten bleiben wird.[80] Die Madonna sitzt auf einer gemaserten Holzbank mit dem liegenden, leicht aufgerichteten Jesusknaben auf dem Schoß. Dahinter erstreckt sich ein extrem dunkler, mit Spuren von Rotbeimengungen versehener Vorhang über zwei Drittel der Bildbreite, rechts den Blick auf eine ausschnitthaft über einer rahmenden Brüstung erscheinende und im Dämmerlicht liegende Gebirgslandschaft freigebend. Zutreffend verweist Hornig auf das ausgewogene System von Vertikalen und Horizontalen – man beachte etwa die beiden schmalen roten Vorhangstreifen, welche die Madonna eng umfassen und ihr Höhenstreben betonen. Darin manifestiert sich eine Grundstruktur, die jene der *hl. Familie-Benson* (Washington), so der Autor weiter, „im Keim“ anzukündigen scheint. Richtig ist auch, dass der an sich selten an der Kleidung Mariens anzutreffende Farbakkord, Rot (Mantel) – Grün (Kleid), Jahre danach an der *Castelfranco-Madonna* wiederkehrt. Wichtig ist ferner die Beobachtung etlicher dunkler Konturlinien, die im Sinne von Vor- oder Unterzeichnungen als formumreißende erste Skizzen gedeutet und als Indiz für Giorgione als Autor geltend gemacht werden können. Erinnert sei hier an Vasaris *senza far disegno*-Hinweis, wonach Giorgione – ohne Vorentwürfe auf Papier anzufertigen – unmittelbar auf der Leinwand arbeitete. Das von bellinesken Gesichtszügen weit entfernte, flach wie eine Scheibe ausgebildete Antlitz Mariens ist durch tief gesenkte Augenlider, eine linear in den linken Brauenbogen

mündende Nase, ein schmallippiges Mündchen und einen streng ovalen Umriss gekennzeichnet. Offensichtlich fühlte sich der Künstler hier in allen Details durch den marianischen Gesichtstypus Alvise Vivarinis angeregt, wofür u. a. dessen um 1490/95 entstandenes Madonnenbild in der Chiesa del Redentore in Venedig ein beredtes Zeugnis gibt.[81] Hinzu kommen die schräg geführten Oberarme, die – analog zu allen Marienandachtsbildern Alvises – dem Oberkörper der Gottesmutter eine dreieckige Struktur verleihen. Besondere Aufmerksamkeit gebührt dem liegenden Jesuskind, das sich nicht nur aufgrund seiner durchgebogenen Körperachse von allen Jesuskind-Darstellungen Bellinis unterscheidet. Eigentümlich ist vor allem die massig ausgebildete Stirnpartie des Knaben, die an leonardeske Wurzeln erinnert (s. Leonardos *Madonna dell Fiore*, St. Petersburg, Eremitage). Hier kommt Albrecht Dürer ins Spiel, der schon während seiner ersten Reise nach Venedig (1494/95) mit Werken Leonardos in Berührung gekommen sein dürfte.[82] Von Dürer ist eine mit 1495 datierte Federzeichnung (Paris, Louvre) mit der Darstellung eines Christusknaben erhalten geblieben, die in vielen Details – z. B. bezüglich der gekurvten Körperhaltung, der gedrungenen Kopfform sowie der Physiognomie – bemerkenswerte Parallelen zu Giorgiones Jesuskind zeigt. Die gravierendste Affinität manifestiert sich indes in der an den Mund herangeführten linken Hand, deren Zeigefinger vermutlich auf den *Logos*, *Ich bin das Wort* bedeutend, verweist. Diese Geste, die keinesfalls besagt, dass das Kind „den Finger in den Mund steckt" (Hornig), tritt m. W. erstmals in Fra Filippo Lippis Altarbild *Die Anbetung im Walde* (ca. 1459; Berlin, Gemäldegalerie) in Erscheinung. Desgleichen findet man sie in einer Studie Leonardos für eine *Anbetung der Hirten* (Federzeichnung, Hamburg, Kunsthalle).[83] Der scharlachrote Mantel umhüllt blockartig den Unterkörper Mariens, breitet sich abrupt umbrechend am Boden aus und zeigt seitlich eine knittrig und scharfkantig strukturierte Faltengebung, wie sie noch später in Giorgiones *hl. Familie-Benson*, *Judith* und *Castelfranco-Madonna* stilprägend bleiben wird. Von vivarinesken wie bellinesken Gewandmodellen gleichermaßen distanziert, ist anzunehmen, dass der Künstler hier Anregungen seitens der deutschen Druckgrafik (vor allem Schongauers und Dürers) verarbeitet hat.



2 Albrecht Dürer, Liegender Christusknabe, Federzeichnung, Paris, Louvre

Auch in der *Madonna mit Kind in einer Landschaft* (St. Petersburg, Eremitage) ist der Faltenwurf des Marienmantels von nördlichen Vorbildern beeinflusst. Wie im Falle des in Bergamo aufbewahrten Marienbilds, gibt es auch hier für das kleinere Andachtsbild keine einhellige Forschungsmeinung. Ursprünglich wurden Künstler, wie Giovanni Bellini (Werkstatt), Previtali, Bissolo und Rocco Marconi, als Schöpfer des St. Petersburger Tafelbilds in Erwägung gezogen, ehe Cook erstmals Giorgione vorschlug. Der Durchbruch erfolgte erst 1955, anlässlich der großen, von Zampetti kuratierten Ausstellung in Venedig, als sich eine qualifizierte Mehrheit von Forschern für Giorgione aussprach. Indes verstummten auch damals nicht Zweifel an dessen Autorschaft, etwa bei Anderson, die sich wegen angeblicher Qualitätsschwächen („trop mauvais") lediglich zur Bezeichnung „venezianische Schule des 16. Jahrhunderts" durchringen konnte. Angeregt durch Berenson, der einst für den „Cariani-Umkreis" plädiert hatte, ging jüngst Eller um einen Schritt weiter, indem er das Gemälde direkt Cariani zuschrieb – und dies mit der einzigen, nicht nachvoll-

Abb. 3, S. 28



3 *Giorgione, Madonna mit Kind, Holz (auf Leinwand übertragen), 44 x 36,5 cm, St. Petersburg, Eremitage*

ziehbaren Begründung: „Ausdruck von Madonna und Jesuskind [seien] für Giorgione zu extravertiert“; zudem, so der Autor weiter, sei „die Haltung der Madonna zu steif“. Ähnliche Diskrepanzen bestehen auf dem Sektor der Datierungsproblematik, nachdem sich bereits Zampetti in seinem Ausstellungskatalog von 1955 für ein Jugendwerk („periodo giovanile“) ausgesprochen hatte. Diesen Standpunkt vertritt in der neueren Forschung vor allem Lucco, indem er das Bild – mit Sicherheit zu früh – auf ca. 1495/96 datiert, wogegen Pignatti, am zeitlichen Gegenpol angesiedelt und den Stellenwert der Tafel als Frühwerk Giorgiones bestreitend, für eine wenig überzeugende Datierung „nach 1506“ eintritt. Meines Erachtens ist Hornigs und Ballarins Datierungsvorschlag („um 1500“) zu präferieren.[84]

Gegen Pignattis Spätdatierung sprechen mehrere Phänomene: Zunächst das Verhältnis Figur/Landschaft, in dem sich laut Hornig ein „Bruch in der Perspektive zwischen Vorder- und Hintergrund“ abzeichnet. Genauer beobachtet: Hinter dem Felsblock, auf dem Maria sitzt, erhebt sich unmittelbar eine nahezu bis

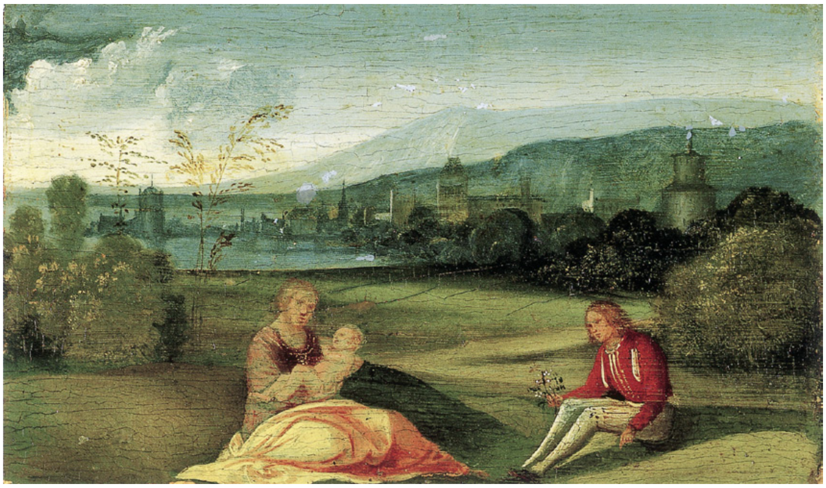
zum oberen Bildrand reichende Berglandschaft. Wie in den beiden in der zweiten Hälfte der 90er-Jahre entstandenen Uffizien-Bildern (*Feuerprobe des Moses* und *Urteil Salomos*), folgt dem bühnenhaften Vordergrund fast übergangslos der Landschaftsraum. Davon hat sich Giorgione in seiner von Pignatti/Pedrocco um 1505 datierten *Anbetung der Hirten* (Allendale) – in der irrigen Annahme, dass die St. Petersburger *Madonna* erst danach entstanden sei – mit der perspektivisch konsequenten Landschaftserschließung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund bereits deutlich distanziert. Als entscheidendes Argument für eine um 1500 ansetzbare Datierung des St. Petersburger Gemäldes, das somit noch als Frühwerk Giorgiones anzusprechen ist, dient der Hinweis auf den karminroten Marienmantel, dessen starre, am Boden knittrig umbrechende Falten auch Pignatti – im Widerspruch zu seiner Spätdatierung – als „gotisierendes" Element zur Kenntnis nimmt. Im späteren Schaffen des Künstlers kaum vorstellbar ist weiters der Umstand, dass der in Dreiviertelansicht wiedergegebene Oberkörper der Madonna mit deren frontal ausgerichteten Kniepartie, von anatomischer Korrektheit abweichend, kontrastiert. Dementsprechend ist auch der Jesusknabe, der hinsichtlich seiner Haltung (abgesehen vom Fingergestus) mit jenem im bergamaskischen Marienbild korrespondiert, bildparallel dargestellt. Der wesentliche Unterschied vom einige Jahre zuvor entstandenen Pendant besteht im neuartigen Umgang mit dem Faktor Licht, der sich sowohl mittels Licht-Schatten-Spiels im Antlitz der Gottesmutter als auch an deren Mantel niederschlägt und tendenziell auf Giorgiones *Castelfranco-Madonna* vorausweist. Weiße Lichthöhungen auf den Faltenstegen wechseln mit Hell-Dunkel changierenden Faltentälern. Pignatti zufolge, der dies zum Hauptanlass seiner Spätdatierung zu nehmen scheint, handelt es sich hier um ein „quasi Sich-Aufsplitten der chromatischen Materie unter Lichteinfall […]. Farbe und Licht sind gewissermaßen nicht mehr partielle Gegenspieler, sondern sie verschmelzen zur Gesamtschau der Natur".[85] In der Tat ist von all dem im bergamaskischen Marienbild, wo der mit gesättigtem Scharlachrot gemalte Mantel als kompakte Masse jegliche Lichteinwirkung abweist und das flache Gesicht Mariens sich modellierendem Hell-Dunkel strikt widersetzt, nichts zu bemerken.

Zu den frühesten Leistungen Giorgiones zählt eine Gruppe *Kleiner Landschaften*, Täfelchen, die angesichts ihres extremen Kleinformats und einer *fa presto*-Machart sehr wahrscheinlich für Möbel oder Truhen (cassoni) angefertigt wurden. Dem entspricht die Mitteilung Ridolfis (1648), wonach Giorgione „rotelle, armari e molte casse in particolare" sowie „recinti da letto" (das heißt: Scheiben, Kästen, viele Truhen und Verschläge) bemalt habe.[86] Man könnte mithin von Gebrauchskunst sprechen, einem vornehmlich für junge, noch nicht arrivierte Künstler geeigneten Betätigungsfeld. Tschmelitsch zufolge „wurde hier vom Auftraggeber kein berühmter Meister gesucht, freilich der Name des Malers bald vergessen …". Dazu der Autor weiter: „Vom Besteller her war gewiss fast alles sehr anspruchslos und gewichtlos verstanden. Doch gerade diese Freiheit von vorgefassten Vorstellungen mag für die jungen Künstler eine Verlockung gewesen sein, sich dem völlig Neuen hinzugeben, einem Weg noch ohne Namen, der keine Geste verlangte, der völlig schlicht blieb und vielleicht doch fast wie ein Spiel erschien."[87]

Die erste Zuschreibung der beiden in Padua (Museo Civico) befindlichen *Kleinen Landschaften (Ländliche Idylle* und *Leda mit dem Schwan)* stammt von Cook (1900), dem – überblickt man ein Jahrhundert Forschungsgeschichte – allerdings nur eine Minorität von Fachleuten (u. a. Zampetti, Ballarin und Pignatti) zustimmte. Eine Mehrheit von Wissenschaftlern (darunter della Pergola, Pallucchini und Berenson) bezeichnet die Täfelchen als Werkstattarbeiten oder begnügt sich, wie Anderson, mit dem Attribut „giorgionesk". In rezenten Monografien (z. B. Lucco und Eller) werden die beiden *cassone*-Bilder überhaupt aus Giorgiones Werkliste gestrichen. Jene Bilder für den Autografenkatalog Giorgiones zurückgewonnen zu haben, ist ein Verdienst Pignattis, dem zufolge „die geringen Abmessungen und kursive Ausführung [der Gemälde] eine voreilige Klassifizierung als ‚Dekorationsmalereien' provozierten, sodass ihnen jegliche Chance verwehrt war, als *Frühwerk* eines bedeutenden Künstlers betrachtet zu werden".[88]

Aus der Gruppe der *Kleinen Landschaften* seien jene in Padua aufbewahrten hervorgehoben, die sich allein schon aufgrund der genau übereinstimmenden Maße (12 x 19 cm) als zusammengehörig erweisen und auch m. E. als Autografen Giorgiones anzusehen sind. Es handelt sich um idyllische, im Abendlicht liegende Stimmungslandschaften, in denen sich die Sehnsucht des Malers nach einem neuen Arkadien widerzuspiegeln scheint. Das Kleinformat sowie der banale, dem praktischen Gebrauch dienende Bildträger (vermutlich ein *cassone*) begünstigen eine experimentelle Machart, die sich in einer flüchtigen, nahezu aquarellistisch anmutenden und etwa pflanzliche Details vernachlässigenden Farbgebung niederschlägt. Am unteren Bildrand der *Ländlichen Idylle* kauert eine Mutter, Schoß und Beine mit einem zwischen Gelb und Orange changierenden Mantel bedeckt und ihr nacktes Kind in den Armen wiegend, auf einem Wiesengrund – in einer Position, die Gedanken an eine *Madonna dell'Umiltà* wachruft. Ihr gegenüber sitzt ein mit einem dunkelroten Wams bekleideter Jüngling, der ihr verehrend einen Blütenzweig darbietet. Wie so oft in Gemälden Giorgiones, ist auch hier der ikonologische Gehalt der Szene nicht zu entschlüsseln, geschweige denn die konkrete literarische Quelle ausfindig zu machen. Die eigentliche Attraktion ist ohne Zweifel die Landschaft, die sich in der unteren Bildhälfte aus schräg miteinander verzahnten Wiesenmatten zusammensetzt. Von Schattenpartien durchdrungen, changiert das flächig und detailresistent aufgetragene Kolorit zwischen Grün-, Grüngelb- und Olivtönen. Die beiden Figuren werden von kugelförmigen Gebüschen flankiert, auf deren Grün gelbe, mit spitzem Pinsel aufgetragene Blätter hingestreut sind, die – einem goldenen Schimmer gleich – das Abendlicht der hinter dem Horizont verschwundenen Sonne reflektieren. Rechts im Mittelgrund erhebt sich ein doppelzylindrischer Zentralbau, von dem sich, summarisch dargestellt, wellenförmig schräg verlaufende Baumgruppen bis zu einem mächtigen Kastell erstrecken, an das ein befestigtes Städtchen mit vorgelagertem Wachturm schließt. Zwei hintereinander gestaffelte, schräg abfallende Bergrücken führen konvergierend bis zum Fluchtpunkt am Horizont. Diese Raumerschließung steht im Zeichen einer meisterlich beherrschten Luft- und Farbperspektive, die sich in einer sukzessiven Abstufung von Grün- und Türkiswerten bis hin zum hellblaugrauen, mit dem Fir-

Abb. 4, S. 31



4 *Giorgione, Ländliche Idylle, Holz, 12 x 19 cm, Padua, Museo Civico*

mament verschmelzenden Gebirgszug manifestiert. Die idyllische Stimmungslandschaft vermittelt einen nahezu mystischen Eindruck, den Tschmelitsch in poetisch angemessene Worte kleidet: „Das Ganze glüht in einem Licht, wie es nur seltene Augenblicke zwischen Tag und Dämmerung schenken. In diesem Verzögern eines Werdens, das uns bezaubert, ohne dass wir um Kommendes fragen, ist schon der ganze Giorgione", kündigt sich, fügen wir hinzu, das geheimnisvolle Eingebettetsein der menschlichen Existenz in die Natur an, wie es sich dereinst in der *Tempesta* erfüllen wird.[89] Da der spezifische Eindruck des Täfelchens vor allem auf den Einsatz eines märchenhaften, von der Wirklichkeit abgehobenen Kolorits zurückzuführen ist, erscheint es wenig zweckmäßig, vergleichend auf Landschaftsstiche des Paduaners Giulio Campagnola zu verweisen, in ihm womöglich den Schöpfer des Täfelchens – die ebenso der Gruppe der *Kleinen Landschaften* zugehörigen, *Leda mit dem Schwan* und *Der Astrologe,* inbegriffen – zu vermuten, zumal der Vergleich zwischen Druckgrafik und Malerei ohnedies hinkt und Campagnolas Ankunft in Venedig erst nach 1507 dokumentiert ist.[90] Daraufhin Giulios Kupferstich-Landschaften, so Pignatti, „als Echo verlorener Giorgionewerke zu interpretieren", fällt wohl in den Bereich nur schwer verifizierbarer Hypothesen.[91] Auch in der Datierungsfrage besteht kein Konsens. Am plausibelsten erscheinen die Vorschläge Morassis und Ballarins, die sich für um 1498/99 einsetzen, wogegen sich Zampetti völlig unbegründet für 1505 ausspricht.[92]

Noch um eine Spur düsterer als in der *Ländlichen Idylle* präsentiert sich die vom Abendlicht umflorte Landschaft des zweiten Paduaner *cassone*-Bildchens. Im Vordergrund den Bildrand tangierend, liegt Leda, halb aufgerichtet und angesichts ihrer streng überkreuzten Beine anscheinend noch nicht ganz bereit, den zum Schwan mutierten Göttervater Zeus zu empfangen. Vor ihr neigt sich ein bildhoher Baumstamm, von einem zarten Bäumchen überschnitten, das sich mit seiner schütteren Belaubung wie vom Wind erfasst nach rechts neigt und, gleichsam als Allusion auf Ledas überkreuzte Beine, sich der Vereinigung mit dem kräftigen Baumstamm vorerst zu widersetzen scheint. Im Rücken Ledas erstreckt sich, di-

Abb. 5, S. 32



5 Giorgione, Leda mit dem Schwan, Holz, 12 x 19 cm, Padua, Museo Civico

rekt dem unteren Bildrand entwachsend, ein dichtes Gebüsch, dessen Blattwerk mit kleinen Pinselstrichen und minutiös aufgesetzten Lichtern wiedergegeben ist, „welche die einzelnen Blätter – ähnlich wie in den Landschaftsdarstellungen Campagnolas – in ihrer „typischen flächenförmigen Anordnung beleben".[93] Von links eilt eine Frauengestalt herbei, mit Blick auf den Betrachter und einer Stange in den Händen, an deren Ende ein von Zweigen eingefasster Spiegel befestigt ist, dessen Reflexlichter das Weiß des Schwans aufnehmen. Schon hier kündigt sich Giorgiones geheimnisvoll anmutende Ikonologie an, insofern die Standarte mit dem emblematischen Zeichen bislang nicht gedeutet werden konnte, mithin die Szenerie kaum zu enträtseln ist. Auch hier nimmt der Maler, angesichts von ‚Möbelmalerei' seitens einer künstlerisch-spezifischen Erwartungshaltung des Auftraggebers weniger präjudiziert, die Gelegenheit wahr, mittels eines experimentellen Umgangs mit Luft- und Farbperspektive atmosphärische Werte zu gewinnen. Anders als in der *Ländlichen Idylle* dehnt er die Landschaft, ausgehend von der braun schattierten, den Vordergrund abschließenden Flächendiagonale, in die Breite, erreicht er Räumlichkeit durch Hintereinanderstaffelung der Bildgründe. Treffend bringt Tschmelitsch den arkadischen Stimmungsgehalt des Täfelchens auf den Punkt: „Traum und Welt, Abend und Erfüllung des Unsagbaren ist in solchem Bild […] – ist nicht darin schon mit ein Grundelement dieser Kunst Giorgiones?" Pignatti, der noch 1978 Zweifel an der Authentizität der Handschrift des Künstlers hegte, vertrat ungeachtet dessen schon damals die Meinung, dass sich hier bereits wesentliche Aspekte der *Tempesta* anzukündigen scheinen.[94]

Abb. 6, S. 33

In den Maßen mit den beiden Paduaner Bildchen übereinstimmend (nur in der Länge um 5 mm abweichend), dürfte auch jenes in Washington (Phillips Memorial Gallery) für denselben *cassone* geschaffen worden sein. Stellt sich nur die Frage, ob es sich hier ebenfalls um ein Autograf Giorgiones handelt. Während dies für Coletti, Tschmelitsch und Pignatti außer Streit steht, haben andere Forscher (z. B. Bonicatti, Lucco und Anderson) Zweifel daran erhoben, indem sie das Täfelchen entweder einem Anonymus im Giorgione-Kreis zuschreiben oder sich ganz all-



6 *Giorgione, Orpheus und die Zeit, Holz, 12 x 19,5 cm, Washington, Phillips Memorial Gallery*

gemein mit „venezianischer Schule des 16. Jahrhunderts“ begnügen.[95] Auch die Ikonografie und im Verbund damit der Bildtitel *Der Astrologe* geben Rätsel auf, wiewohl die Forschung an dieser von jeher gebräuchlichen Bezeichnung ebenso hartnäckig wie fälschlich festhält, unabhängig davon, dass schon Stedman Sheard die Figur des angeblichen Astrologen als den Zeitgott Chronos und den daneben auf der Viola spielenden vermeintlichen Engel als Orpheus identifiziert und damit den wahren ikonologischen Gehalt aufgedeckt hat.[96]

Analog zu *Leda mit dem Schwan* expandiert die Landschaft, skandiert durch schräg verlaufende Bodenschwellen, mehr in die Breite als in die Tiefe. Wie in der *Ländlichen Idylle* wird das Figurenpaar von Buschgruppen flankiert, auf denen braune, tupfenartig aufgesetzte Blätter verstreut sind, die dem Ganzen einen herbstlichen Anstrich verleihen. Abgesehen von Orpheus’ weißlichem Kleid sind dunkle Farbtöne vorherrschend, die nahezu den Eindruck eines *notturno* wachrufen. Letzteres hängt damit zusammen, dass die hinter einer v-förmigen Gebirgssenke wie ein Feuerball untergehende Sonne mit ihrem von Orange zu Gelb wechselnden Lichthof die beiden Bergrücken im Gegenlicht somit in Düsternis versetzt erscheinen lässt. Signifikant für das Bild ist dessen lyrische Stimmung, die sich in ambivalenter Weise mit einer spezifischen Lichtdramaturgie verbindet, wie sie sich dereinst auch in der *Tempesta* manifestieren wird. Darüber hinaus gibt nicht zuletzt die Übereinstimmung der Bildmaße mit jenen der beiden Paduaner Täfelchen den mitentscheidenden Anlass, das Washingtoner Bild Giorgione zuzuschreiben.[97]

Hornig zufolge „haben von allen sog. Cassone-Tafeln des Giorgione-Kreises nur die beiden Bilder [*Auffindung* und *Übergabe des Paris*; Mailand, Slg. Gerli] jene Eigentümlichkeit und jenes technische Können, das eines bedeutenden Malers würdig ist“.[98] Abgesehen vom etwas übertriebenen, implizit den Stellenwert der *Kleinen Landschaften* verkennenden Qualitätsurteil ist auch die Bezeichnung *cassone*-Bild problematisch, zumal die beiden Gemälde (ursprünglich auf Holz gemalt) über ein deutlich größeres Format als die *Kleinen Landschaften* verfügen, zudem angesichts ihrer minutiösen Kleinteiligkeit in Figur und Landschaft jene

Abb. 7, S. 34
Abb. 8, S. 34





Rechts:
7 Giorgione, Auffindung des Paris, Holz, 44 x 65 cm, Mailand, Sammlung Gerli

Links:
8 Giorgione, Übergabe des Paris, Holz, 44 x 65 cm, Mailand, Sammlung Gerli

Rechte Seite:
9 Giorgione, Urteil Salomos, Holz, 89 x 72 cm, Florenz, Uffizien

künstlerische Freiheit vermissen lassen, wie sie für die besprochenen *cassone*-Bilder charakteristisch ist. Zutreffender ist Tschmelitschs Beurteilung der beiden Bilder, denen „etwas sehr Kindliches, eine bescheidene, unverbildete Fabulierlust" anhaftet, eine „infantilità-palese", wie bereits Fiocco festgestellt hat.[99] Schon zuvor hatte Cook das Bilderpaar als Werk des 15- oder 16-jährigen Giorgione benannt. Mit dem Datierungsvorschlag „the earliest of his panel pictures" folgte ihm Conway, der die Landschaften als Gegend um Marostica und Tal der Brenta identifiziert, folglich als „natural landscape" anspricht. Als Gegensatz dazu nennt er Giovanni Bellinis *Allegoria Sacra* (Anf. 16. Jahrhundert; Florenz, Uffizien), deren idealisiert-konstruierte Landschaft er antitypisch als „artificial landscape" bezeichnet – auch ein Beweis dafür, wie sich hier Giorgiones neuartige Landschaftsauffassung bereits im Keim ankündigt.[100] Wie schon Conway, setzt auch Hornig die beiden Gemälde aus der Sammlung Gerli in die Zeit um 1495, sinngemäß als stilistische Vorstufe zu den beiden in den Uffizien aufbewahrten Bildern (*Feuerprobe des Moses* und *Das Urteil Salomos*). Der in der Forschung umstrittenen Zuschreibungsproblematik – neben einem venezianischen Anonymus werden auch Catena und Campagnola in Betracht gezogen – begegnet der Verfasser mit einem Hinweis auf „verblüffende" Parallelen zu den beiden Uffizien-Bildern – Überlegungen, die von der folgenden Fachliteratur (Anderson, Lucco, Pignatti und Eller) mit der kommentarlosen Streichung der *Paris*-Bilder aus Giorgiones Werkverzeichnis ignoriert wurden.

Abb. 7

Wie in den Uffizien-Gemälden sind auch in den *Paris*-Szenen die Figuren im Vordergrund angeordnet. Da die *Auffindung des Paris* die m. E. künstlerisch gelungenere Lösung präsentiert, sei hier von einer Besprechung der *Übergabe des Paris* Abstand genommen. Die Figuren der *Auffindung* entsprechen in ihrer steifen Haltung und ihren „eckigen, gebrochenen, teigigen Faltenbahnen" jenen im *Urteil*



Rechte Seite:
10 Giorgione, Feuerprobe des Moses, Holz, 89 x 72 cm, Florenz, Uffizien

Salomos. Auf ein und derselben Ebene postiert, sind sie locker gruppiert und auf rein narrative Funktionen beschränkt. Im Unterschied zum *Urteil* hat der Künstler auf eine kompositionelle Strukturierung der Protagonisten fast vollständig verzichtet. Gleichwohl sind hinsichtlich der Figurenhaltung determinierende Analogien zum späteren Uffizien-Bild nicht zu leugnen. Laut Hornig entspricht der Jüngling mit seinem quer über den Körper geführten, auf den nackten Paris-Knaben verweisenden rechten Arm der greisen Männergestalt im *Urteil Salomos*, für welche die in entgegengesetzten Richtungen kommunizierende Kopf- und Armhaltung gleichfalls charakteristisch ist. Bei den beiden bürgerlich gekleideten Männern im Zentrum des *Paris*-Bildes ist es der linke, der mit seinem weggestreckten Arm und der Faltenstruktur des Mantels eine merkliche Affinität mit der auf der Bildachse angeordneten *guten* Mutter des Salomo-Urteils erkennen lässt. Zampetti zufolge besteht bei den *Paris*-Bildern bezüglich der Integrationsfähigkeit des Figuralen in das Landschaftsambiente ein gravierender Mangel: „Bisogna tuttavia notare, che mancha quella fusione tra figure e paesaggio."[101] Dies mag für die *Übergabe des Paris* zutreffen, weit weniger für die *Auffindung*. Zampetti interpretiert die mangelhafte Fusionierung von Figur und Landschaft als Zeichen einer frühen künstlerischen Entwicklungsstufe, um gleich danach eine „collaborazione" zweier Künstler – der eine für die Landschaft, der andere für das Figurale verantwortlich – zu vermuten. Im Übrigen hat Giorgione auch in den Uffizien-Bildern auf einen kontinuierlichen Übergang vom Figuralen zum Landschaftsraum insofern verzichtet, als er die beiden Bereiche einerseits durch eine steil aufgerichtete Bodenwelle, andererseits durch eine wandähnliche Gebüschformation strikt voneinander trennt. So gesehen ist die Integration des Figurenensembles in den Landschaftsraum in der *Auffindung des Paris* im Vergleich mit den Uffizien-Bildern – sofern man darin ein Qualitätskriterium zu sehen glaubt – als geglückter zu betrachten.

Ein schon am unteren Bildrand sichtbarer Fluss, dessen Verengung durch einen Brettersteg überbrückt wird, verläuft schräg in die Tiefe und bewirkt eine diagonale Bildhalbierung mit rhythmisch abgestuften Bergmotiven, mit denen eine klare Unterteilung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund einhergeht. Das rechte Bildviertel wird von einem steilen, rechts und oben vom Bildrand überschnittenen Berghang beherrscht, den ein sandiges Bodenareal umgürtet. Daraus resultiert ein proszeniumsartig in den Vordergrund gerücktes Versatzstück, das dem Paris-Knaben und den mit wenig Bodenhaftung versehenen Männern als Standfläche dient. Unter diesen nimmt der auf das Kind weisende Jüngling eine Schlüsselstellung ein, zumal er, dynamisch nach zwei Seiten vermittelnd, optisch in die Keilspitze des einer Kulisse gleich in das Bild eindringenden Hügels eingebunden ist. Schräg gegenüber erhebt sich, räumlich zurückgestuft und – kontrastierend mit dem dunklen Berghang im Vordergrund – dem Licht ausgesetzt, ein von einem Kastell bekrönter Hügel, an dessen Felswand sich ein befestigtes Städtchen schmiegt. Wie die detaillierte Darstellung der Gebäude, lassen auch die auf dem Fluss schwimmenden Schwäne an die naive Handschrift eines jugendlichen Künstlers denken. Diese Detailtreue macht sich sogar noch im Hintergrund bemerkbar, wo ein bildparallel angelegter Gebirgszug, in den Rhythmus der Hell-dunkel-Kontraste eingebunden,



den Abschluss bildet. Im Ganzen gesehen kündigt sich hier bereits Giorgiones exzeptionelle Leistungsfähigkeit als Landschaftsmaler an, dem – wie auch die kleinen *cassone*-Bilder bestätigen – der Entwicklungsschritt von der künstlichen (*artificial landscape*) zur natürlichen *(natural landscape)* Landschaft zu verdanken ist, wiewohl eine gelungene Integration des Figuralen noch auf sich warten lässt.

Abb. 9, S. 35

1795 gelangten das *Urteil Salomos* und die *Feuerprobe des Moses*, ursprünglich als Werke Giovanni Bellinis bezeichnet, in den Besitz der Uffizien in Florenz. 1843 wurden die Tafelbilder erstmals von Rosini – 1871 von Cavalcaselle wissenschaftlich bestätigt – Giorgione zugewiesen. Laut Morelli habe der Künstler die Bilder „in seinem 16. oder 18. Jahre gemalt“. Damit plädiert der Autor für eine Zuordnung der beiden Werke in die frühe Schaffensperiode Giorgiones, eine Grobdatierung, der die Forschung – abgesehen von Schwankungen zwischen ca. 1495 bis 1500 – bis heute nur selten widersprochen hat.[102] Seit Gronau (1908) hat sich die Erkenntnis durchgesetzt, dass das *Urteil Salomos* – angesichts stilistischer und qualitativer Unterschiede – früher als die *Feuerprobe* entstanden ist.[103] Gleichwohl gehören die beiden Tafeln aufgrund genau übereinstimmender Maße zusammen, was auf einen gemeinsamen Auftraggeber – laut Lucco vielleicht eine Persönlichkeit der venezianischen Justiz, wie die Themen der Gemälde nahelegen – schließen lässt, der erst mit einiger Verzögerung die *Feuerprobe* nachbestellt hat.[104] Bezüglich Giorgiones Eigenhändigkeit erhob schon Fiocco (1915) die ersten Zweifel, die bis heute nicht restlos getilgt wurden. Ein Paradebeispiel ist Eller, der die Tafeln in seiner jüngst edierten Monografie aus dem Œuvre-Verzeichnis Giorgiones eliminiert und mittels unhaltbar komparatistischer Maßnahmen Carpaccio zugeschrieben hat. Damit reiht sich Eller in jene Schar von Kunsthistorikern, die, Giorgiones Beteiligung ausschließend, Romanino, Rocco Marconi und Catena als Schöpfer der Uffizien-Bilder betrachtet haben. Hinsichtlich der Ausführung der Gemälde hat Fiocco vor allem Giulio Campagnola ins Spiel gebracht – eine These, die sogar noch sechs Jahrzehnte später bei Tschmelitsch ein positives Echo fand. Mit dem Aufkommen der Erkenntnis, dass es sich bei den Landschaftsteilen um zweifelsfrei authentische Leistungen Giorgiones handelt – laut Pedrocco sind es „die ersten, authentisch giorgionesken Landschaften“ –, gelangte Berenson zu folgendem Resümee: „Landschaft eigenhändig, Figuren von Mitarbeitern“, eine auf die Nennung Campagnolas verzichtende Einschätzung, der bis in die Gegenwart manche Fachleute etwas abgewinnen können. Geht man von der wohl in erster Linie entwicklungsmäßig bedingten, ebenso qualitativ wie kompositionell konstatierbaren Differenz zwischen Landschaftlichem und Figuralem aus – Ähnliches ist schon bei den *Paris*-Bildern zu beobachten –, so sind im Nebulosen stecken bleibende Hilfsbegriffe, wie „Mitarbeiter“ oder „Giorgione mit Werkstatt“ (Pignatti, 1969, S. 98), eigentlich überflüssig, zumal sich ein noch nicht 20-jähriger Künstler wohl kaum den Aufwand einer eigenen Werkstatt leisten konnte. Selbst erheblich später war Giorgione noch auf die Beteiligung am Atelier Catenas angewiesen. So gedacht ist es nicht verwunderlich, dass sich eine ansehnliche Gruppe von Kunsthistorikern (Conway, Zampetti, Hornig, Perissa Torrini, Lucco und Anderson) dazu entschieden hat, Giorgiones weitgehende Eigenhändigkeit an den Uffizien-Bildern anzuerkennen.[105]

Hornig zufolge bestehen zwischen dem *Urteil Salomos* und den *Paris*-Bildern „enge Beziehungen", die vermeintlich dazu berechtigen, das Gemälde in den Uffizien mit jenen aus der Sammlung Gerli in Mailand nahezu zeitgleich, also um 1495/96, zu datieren. Ihm war Ballarin vorangegangen, der das *Urteil* etwas später, um 1496, entstanden sieht – durchaus legitim, wenn man hier auch im figuralen Bereich den gegenüber den *Paris*-Bildern vollzogenen Entwicklungsschritt in Betracht zieht. Die Authentizität Giorgiones steht für Hornig außer Frage – eine Einschätzung, die Ballarin mit dem Vermerk „nicht ganz eigenhändig" nur geringfügig relativiert und Pergola auf „Giorgione e aiuti" ausdehnt.[106] Schon lange zuvor hatte Justi den frühen, noch ganz dem Quattrocento verpflichteten Figurenstil des Malers ebenso bündig wie treffsicher auf den Punkt gebracht, ohne dessen Eigenhändigkeit auch nur im Geringsten infrage zu stellen: „Das *Urteil Salomos*, das erkennt man schon auf den ersten Blick, muss ein besonders frühes Werk Giorgiones sein. Die Bewegungen sind zum Teil puppenhaft, die Zeichnung der Falten trocken. Alles ist peinlich nach Modellen gezeichnet, manches besonders auffallend, etwa das schwebende Kind, das natürlich nicht in Wirklichkeit vor dem Maler schweben konnte, daher das Steife der Bewegung […]. In der Landschaft zeigt sich untrüglich die Hand Giorgiones", und nachsetzend bekundet er Gewissheit, „dass die Figuren nicht etwa von einem anderen gemalt sind".[107]

Das Figurenensemble nimmt etwa ein Drittel der Bildfläche ein und ist, wie schon erwähnt, durch eine dicht verwachsene Gebüschreihe vom Landschaftsbereich hermetisch abgetrennt. Lediglich Salomo, in einen scharlachroten Mantel gehüllt, überragt die Vegetationswand. Salomo sitzt auf einem optisch von zwei Würdenträgern verstellten Thron und erteilt mit seiner gestreckten Rechten dem modisch gekleideten Schergen den Befehl zum Urteilsvollzug. Dieser macht sich mit erhobenem Schwert bereit, den unnatürlich fixierten Säugling zu teilen. Zwischen dem Schergen und Salomo befinden sich sieben Figuren, die, der Quattrocento-Tradition folgend, in parataktischer Reihung und Isokephalie angeordnet sind, sodass man erst auf den zweiten Blick hin gewahr wird, dass die *gute* Mutter mit ihrem Begleiter, der ein weißes Kopftuch trägt – abgehoben von den fünf Assistenzfiguren –, um einen Raumschritt nach vorne tritt. Um der Gefahr erstarrter Figurenaddition zu begegnen, hat der Künstler die in der hinteren Reihe befindlichen Beobachter, den Schergen inbegriffen, mit abgewinkelten Armen versehen, die einerseits den Zusammenhalt der Gestaltenkette sichern, andererseits aufgrund ihrer ondulierenden Richtungskontinuität eine Spur von Dynamik ins Bild bringen. Unterstrichen durch das Weiß ihres Mantels, das mit dem Schwarz und dem Rot der sie flankierenden Männer wirkungsvoll kontrastiert, bildet die *gute* Mutter das Zentrum der Szene. Mit hoheitsvoller Geste gebietet sie der Urteilsvollstreckung Einhalt, nahezu einem Befehl gleich, den ihr Nachbar in torsierender Haltung an Salomo weiterleitet. Ihr schräg gegenüber am unteren Bildrand kniet die in Schwarzgrün und Weiß gekleidete *böse* Mutter, die ihr gewickeltes totes Kind anstarrt. Beachtung verdient, wie Giorgione binnen Kurzem (seit den *Paris*-Bildern) insofern einen bemerkenswerten Entwicklungsschritt setzt, als er das sich zum Halboval fügende Figurenensemble in vier Raumschichten aufteilt

und seine erste kompositionelle Maßnahme trifft, indem er die Mütter und den Schergen in einer dreieckigen Kompositionsstruktur zusammenschließt. Ob nun Giorgione, so Pignatti, lediglich die Köpfe der Figuren gemalt, die Ausführung der spröden, „schwer lastenden" Gewandfalten aber einem „unbekannten, noch im Banne Mantegnas arbeitenden Assistenten (mit einem Hauch von Carpaccio)" überlassen habe, sei dahingestellt.[108] Eine brauchbarere Erklärung bietet der Hinweis auf die nur wenig früher entstandenen *Paris*-Bilder, an deren versteiftem und brüchig-linearem Faltenstil der Maler vorerst noch festhält. Indessen steht außer Zweifel, dass, so Tschmelitsch, „der rhythmische Wechsel kalter und warmer Farben […] der hier zuerst erscheint, gewiss die Errungenschaft Giorgiones war".[109] Dem sind nur noch die vor allem zwischen Weiß, Schwarz und Rot bestehenden Korrespondenzen hinzuzufügen, die für einen zusätzlichen Zusammenhalt der Komposition sorgen.

Meines Erachtens ist unverkennbar, dass in beiden Uffizien-Gemälden Giorgiones Handschrift zutage tritt. Wie schon erwähnt, handelt es sich, so Pedrocco, um „die ersten authentisch giorgionesken Landschaften […] mit wachsendem Interesse an arkadischer Poesie, die sich als wesentliche Stimmungskomponente im Schaffen des Malers aus Castelfranco manifestieren sollte".[110] Lediglich im Fall des *Salomo-Urteils* wurden bisweilen Zweifel an der Authentizität Giorgiones erhoben, so von Pergola, welche die „schwere, klobig staffagehafte Landschaft" kritisiert – ein m. E. viel zu streng gefälltes Urteil, dem sich allerdings auch Pochat nicht verschließt.[111] Direkt der Gebüschwand entwachsen, ragen im *Salomo-Urteil* veritable Baumriesen in den Himmel. Sechs davon, knapp an der Bildachse angeordnet, verschmelzen im Kronenbereich zu einer dunklen Masse. Zwei Stämme – der eine schlank ausgebildet und mit zart gefiedertem Laubwerk versehen, der andere wuchtig hervortretend – akzentuieren die *gute* Mutter und ihren Begleiter, der Salomo auffordert, den Urteilsvollzug abzubrechen. Die Krone des mächtigen Baums wölbt sich nach rechts und bildet einen vegetabilen Baldachinbogen, unter dem der königliche Richter seinen Schiedsspruch verkündet.[112] Links erhebt sich ein Baum, der mit seiner Gabelung auf die drohende Zweiteilung des Kindes anspielt und in gefährlicher Neigung an die Schräglage von Schwert und Arm des Schergen erinnert. Zwischen der dunklen Masse der Bäume öffnen sich fensterartig Durchblicke auf die ausschnitthaft geteilte, übergangslos auf dem Vordergrund lastende Landschaft, deren Gebäuden, Felsen und Wiesenmatten in der Tat etwas Staffageartiges anhaftet. Wie der figurale Bereich, lässt auch die Inhomogenität des wie künstlich affichierten Landschaftshintergrunds die Schlussfolgerung auf einen frühen Entstehungszeitpunkt zu. Gleichwohl besteht hier eine merkliche Differenz gegenüber dem rational konzipierten Landschaftsraum der *Auffindung des Paris*, was einmal mehr Fragen nach deren Giorgione-Authentizität aufwirft.

Abb. 10, S. 37

Dass sich in der Landschaftsauffassung der *Feuerprobe des Moses* gegenüber dem *Salomo*-Bild ein beträchtlicher Wandel vollzogen hat, darüber ist sich die Forschung einig. Hornig nimmt diesen Stilwechsel mit zum Anlass, zwischen den beiden Gemälden, darin Justis schon lange zuvor geäußerter Argumentation fol-

gend, einen zwei- bis dreijährigen Zeitabstand anzunehmen, folglich die *Feuerprobe* mit ca. 1498/99 zu datieren.[113] Lediglich Eller schert aus der Front der Giorgiones Eigenhändigkeit bestätigenden Fachleute aus, indem er die Landschaft für Giorgione als „zu archaisch, zu unruhig und zu hart aufgeteilt" kritisiert und sie mitsamt dem Figuralen ohne überzeugende Begründung Carpaccio zuschreibt.[114] Pochat zufolge „scheint der Landschaftshintergrund ganzheitlich, spontan erfasst und in einem Zug gemalt worden zu sein – vielleicht hat sich Giorgione schon hier jener Malweise bedient, die von Vasari erwähnt wurde", und sich in einer Fülle von Pentimenti manifestiert.[115] Ellers Vorwurf einer „zu harten Aufteilung" mag auf das *Urteil Salomos* zutreffen, wo die zentrale Baumgruppe die Landschaft in zwei voneinander völlig unabhängige, nahsichtige und flächenhafte Kompartimente unterteilt. In der *Feuerprobe* sind die Baummassen in der linken Bildhälfte platziert, sodass der Blick im rechten oberen Bildquadranten – nach einer sanft gekurvten Bodenschwelle – ungehindert in die Landschaft schweift, zu deren Tiefenerstreckung die Stellung der nach dem perspektivischen Gesetz des Größengefälles angeordneten Bäume einen wichtigen Beitrag leistet. Den Anfang macht links ein kräftiger Stamm, dem sich zwei dünnere hinzugesellen. Es folgen auf abschüssigem Gelände zwei Paare gertenhaft schlanker, mit transparent schütteren Kronen versehener Bäumchen, deren gestaffelte Position sich in der schräg verlaufenden Licht-Schatten-Grenze eines Teichs fortsetzt. Eine Burg und ein Herrenhaus mit anschließenden Gebäuden erstrecken sich am Fuß eines Bergrückens, deren dunkle Teile sich scherenschnittartig vom hellen, im Dunst des leicht bewölkten Himmels verschwimmenden Gebirgszugs im Hintergrund abheben. Mittels Hell-dunkel-Kontrasten, Licht- und Farbperspektive mit sukzessiver Formvernachlässigung und einem Tiefenzug, der rechts am Bildrand seinen imaginären Fluchtpunkt findet, gelangt Giorgione hier zu einem dynamischen, mithin höchst ausdrucksvollen Ergebnis, wobei wir mit Arnheim unter „Ausdruck" die „wahrgenommene Wirkung visueller Kräfte" verstehen.[116] Den richtigen Schluss daraus zieht Pochat, wenn er schreibt: „Nicht in den Figuren sondern in der Landschaft kommt das dramatisch-dynamische Element, das eigentlich der Handlung innewohnt, zum Ausdruck."[117] In all dem steckt bereits der Keim von Giorgiones künftiger Meisterschaft als Landschaftsmaler, wie er etwa in der *Tempesta* zur Blüte gelangen wird. Daraus und laut Pignatti aufgrund einer stilistischen, den Baumwuchs betreffenden Nähe zu Albrecht Dürer – im Zusammenhang mit dessen zweitem Venedig-Aufenthalt (1505/06) – auf ein spätes Entstehungsdatum („um 1505") zu schließen greift zu kurz.[118] Da die Figurenszene noch sehr der Quattrocento-Tradition verpflichtet ist, würde dies bedeuten, dass Giorgione die Landschaft erst nachträglich nach der Intervention eines Mitarbeiters im Bildvordergrund (Fiocco plädiert hartnäckig für Giulio Campagnola) hinzugefügt hat; eine m. E. völlig unhaltbare These. Dessen ungeachtet ist es korrekt, wenn Pignatti gewisse Eigentümlichkeiten der Bäume mit „deutschen Vorbildern" in Verbindung bringt: „Offensichtlich übernahm [Giorgione] naturalistische Motive Dürers: hohe Pappeln und dicht belaubte Robinien, Steineichen mit abgerundeten Kronen, fächerförmige Zweige mit kleinteilig gezeichneten Stengeln und Blät-

tern." Um zu solchen Ergebnissen zu gelangen, bedurfte es jedoch gewiss nicht der Präsenz Dürers in Venedig, dafür genügte schon eine Auseinandersetzung mit dessen schon zuvor verbreiteter Druckgrafik.

Auch im figuralen Bereich offenbart sich gegenüber dem *Urteil Salomos* ein nicht unerheblicher Entwicklungsschritt, der vor allem in einer deutlich differenzierteren Kompositionsweise seinen Niederschlag findet. Völlig verfehlt beurteilt Eller – auf Carpaccio fixiert – den strukturellen Aufbau der Figuren, „die weitgehend ohne Spannung aneinandergereiht" seien.[119] Eine Affinität zum *Urteil Salomos* besteht lediglich im Hinblick auf die Kleingliedrigkeit der Figuren sowie deren bühnenhafte Inszenierung, die sich aus der Abspaltung des Vordergrunds vom kulissenartigen Landschaftsraum erklärt. Das äußerst selten dargestellte Thema der Feuerprobe wurzelt nicht im *Alten Testament*, sondern ist durch den *Talmud* überliefert. Demzufolge war dem Pharao prophezeit worden, der Mosesknabe werde im Mannesalter dessen Herrscherwürde an sich reißen und nach seinem Reichtum streben. Zur Überprüfung dieser Voraussage ließ der Pharao dem Knaben zwei Schalen reichen, eine mit glühenden Kohlen und eine mit Gold gefüllt. Mit dem Griff des Kindes nach den glühenden Kohlen waren die Bedenken zerstreut, erwies sich die Weissagung als haltlos. Auf einem hohen geschwungenen Thronpodest sitzend, beobachtet der Herrscher das spannungsvolle Geschehen. Vor ihm steht in Rückenansicht als Repoussoirfigur ein Mitglied seines Hofstaates, dessen grüner Mantel mit dem scharlachroten Teppich des Podests komplementär kontrastiert und dadurch den Auftakt der Komposition verstärkt. Die bis über die Bildachse vorstoßende Thronbasisstufe bildet eine Plattform, auf der die im Profil dargestellte, schwarz gekleidete Tochter des Pharaos den Mosesknaben den in zeitgenössischer Tracht wiedergegebenen jugendlichen Schalenträgern entgegenhält. Die in leichter Drehbewegung und kontrapostischer Schrittstellung gezeigten Jünglinge sind in ihrer räumlichen Staffelung jener Schrägen angeglichen, die vom Würdenträger mit der goldenen Kette ihren Ausgang nimmt und sich in der perspektivisch fluchtenden Plattformkante fortsetzt. Hinter dieser Dreiergruppe haben fünf ebenso malerisch wie variationsreich gekleidete Figuren in halbovaler Formation Aufstellung genommen. Von der relativ eintönigen Komposition, den hölzern versteiften, isokephal und in additiver Reihung dargestellten Figuren im *Urteil Salomos* ist hier kaum noch etwas zu bemerken. Stattdessen ist das Figurenensemble, unterteilt durch markante Zäsuren und in höherem Maße als zuvor die räumlichen Kompositionsmöglichkeiten nutzend, in drei Hauptgruppen gegliedert. Auch die partiell verschatteten Gesichter der Protagonisten sowie deren, entgegen Ellers Aussage, durchaus vorhandene „innere Anteilnahme am Geschehen" lassen an Giorgiones Handschrift m. E. keinen Zweifel aufkommen.[120] Abschließend noch eine Bemerkung zur Landschaft, die sich dem Blick in ihrer Ausschnitthaftigkeit laut Klauner wie durch ein Fenster öffnet.[121] Davon abgesehen stehen die drei Bäume der linken Bildhälfte in deutlicher Beziehung zur Vordergrundszene, der mächtigere davon auf den Königsthron, das Paar mit den dünneren Stämmen auf den Mosesknaben ausgerichtet, symbolisch auf dessen Entscheidung zwischen den beiden Schalen hindeutend.

In der Tat fühlt man sich, so Pochat, an Giovanni Bellinis *Allegoria Sacra* erinnert, „die Giorgione sehr vertraut gewesen sein dürfte".[122] In beiden Fällen ist der bühnenhafte Vordergrund deutlich von der Hintergrundlandschaft abgesondert. Zudem besteht eine bemerkenswerte Übereinstimmung bezüglich der links platzierten, in Seitenansicht wiedergegebenen und von Figuren flankierten Thronanlagen, deren Stufenbasis weit nach rechts ausgreift. Aus Giorgiones Kenntnisnahme der *Allegoria Sacra* könnte man schließen, dass die Fertigung der *Feuerprobe* erst nach dessen Eintritt in das Atelier Bellinis erfolgte.



11 Giorgione, Anbetung der Könige, Holz, 29 x 81 cm, London, National Gallery

Abb. 11, S. 44

Die sich mit der *Heiligen Familie* (Benson) und der *Anbetung der Hirten* (Allendale) zur sogenannten „Allendale-Gruppe“ formierende *Anbetung der Könige* bildet den Auftakt zu einer neuen, mit Giorgiones Eintritt in das Atelier Giovanni Bellinis anhebenden Schaffensperiode, in der laut Pignatti „Anklänge an bellinianische Figuren“ nicht zu übersehen sind. Der stilistische Umbruch gegenüber der parataktischen, noch ganz der Quattrocento-Tradition verpflichteten Figurenkomposition in den beiden Uffizien-Bildern ist tief greifend und schlägt sich auch in einer völlig neuen Koloritauffassung nieder. Dass die Tafel, ehe sie 1884 in die Londoner National Gallery gelangte, bei den Vorbesitzern als Werk Giovanni Bellinis galt, ist nicht ganz unverständlich. Die erstmalige Zuschreibung an Giorgione erfolgte durch Crowe & Cavalcaselle – später durch Cook, Justi u. a. bestätigt.[123] Indes meldeten sich alsbald Gegenstimmen, die sich, angeführt von Morelli, für die Autorschaft Catenas einsetzten – eine Zuschreibung, die sogar jüngst bei Eller mit der fragwürdigen Argumentation „für Giorgione in der malerischen Ausführung erheblich zu schwach“ Anklang findet.[124] In der abschätzigen Beurteilung der *Anbetung der Könige* war Fiocco noch um einen Schritt weiter gegangen, als er warnend bemerkte: „[Allein] an ihn [Giorgione] zu denken erscheint Lästerung.“ Sein indiskutabler Vorschlag, „das Werk eher Palma Vecchio zuzuschreiben“, ist ein signifikantes Beispiel kunstwissenschaftlicher Fehlkalkulation.[125] Erst ab der Mitte des 20. Jahrhunderts setzte sich die Zuweisung an Giorgione durch, wiewohl es auch in der Folge nicht an abweichenden Meinungen fehlte.[126] Angesichts des extremen Querformats der Tafel (29 x 81 cm) sahen Richter und Berenson in ihr den ursprünglichen Teil einer Altarpredella, ohne zu bedenken, dass die Fertigung von Predellen in der venezianischen Malerei (nach G. Bellinis *Pala di Pesaro*) zunehmend obsolet geworden war. Auch Wilde vermag dieser These – auf Basis eines Vergleichs mit Masaccios themengleicher Predellentafel (Berlin, Gemäldegalerie) – etwas abzugewinnen, wiewohl er auch einen *cassone* als Bildträger für möglich hält. Heute besteht allgemeiner Konsens, dass es sich hier um ein Andachtsbild handelt, wenngleich dem das für diese Bildgattung höchst ungewöhnlich breit gestreckte Format zu widersprechen scheint.[127]

Links außen befindet sich die Geburtshöhle, gekennzeichnet durch eine im Halbdunkel liegende Felswand mit einem überhängenden Vordach. Davor kauert, begleitet von Ochs und Esel, die Gottesmutter, gehüllt in einen blauen Mantel, dessen spröde Faltendrapierung ihre Sitz-, Bein- und Armhaltung verunklärt. Justi zufolge ist ihre „bildhauerische Durcharbeitung […] noch nicht weit gediehen. Zwischen Maria und dem Kind besteht kein rechter Zusammenhang“.[128] Wie im Madonnenbild von Bergamo führt das unsicher sitzende Jesuskind den Zeigefin-

ger im Sinne einer *Logos*-Geste an den Mund. Der Felswand entspringt ein vom oberen Bildrand angeschnittenes und etwa drei Viertel der Bildbreite einnehmendes Mauerwerk, dessen „architektonische Elemente in einer weitgehend von der Wirklichkeit [abgehobenen] Form als rhythmische Gliederungsmittel zur Verfestigung des Aufbaus und Hervorhebung von Haupt- und Nebenfiguren dienen […] sie gehorchen ausschließlich künstlerischen Gesetzen und […] rein gestalterischen Zielsetzungen".[129] Indessen ist evident, dass der fragmentarische Eindruck der Architektur durch die geringe Höhe des Bildformats präjudiziert ist und nicht nur, wie Hornig meint, als „Durchbruch zur Kunstform des Cinquecentos, das heißt [als] Überwindung des ‚Realismus' des 15. Jahrhunderts" anzusehen ist.[130] Die Struktur des in warmen Brauntönen gehaltenen und dem Figurenensemble im Wechsel von Hell und Dunkel als foliierender *Grund* dienenden Mauerwerks setzt sich aus Hochrechtecken zusammen, die als Mauerkanten oder gestaffelte Wandpfeiler die Figuren, vereinzelt wie als geschlossene Gruppe, akzentuieren, rahmen und zugleich voneinander trennen. Von Maria deutlich entfernt, mit ihr gleichwohl durch das Blau seines Kleides und seiner ähnlich schräg orientierten Dreiviertelansicht korrespondierend, thront Josef in erhöhter Lage, hinterfangen sowie eingegrenzt durch das Dunkel eines Durchgangs und einen räumlich davon abgesetzten Pfeiler. Abweichend von der ikonografischen Tradition ist ihm eine besonders hervorgehobene Stellung zugedacht. Dafür sorgen seine weiträumige Isolation, der Komplementärakkord Bau/Gelborange seiner Kleidung sowie der Umstand, dass er in größerem Maßstab als die anderen Gestalten dargestellt ist – alles Faktoren, die sein Wahrnehmungsgewicht verstärken und ihm eine zentrale Bildposition sichern; auch die hervorstechende Leuchtkraft des gelborangen Mantels leistet dazu einen entscheidenden Beitrag. Josef neigt sein halb verschattetes Antlitz, versunken in eine meditative Betrachtung jenes Goldgefäßes, das ihm zuvor der mittlere der drei Könige überreicht hatte.

Der Ausdruck stillen Sinnens kennzeichnet auch die Könige, die alle kniend dargestellt und in Abkehr von der Bildtradition des Quattrocentos ungewöhnlich weit von der Heiligen Familie entfernt sind. Zusammen mit ihrem sie überragenden Gefolge bilden sie eine kompakte Figurenmasse, strukturell gesehen eine „Figurenkugel" (Hornig), deren Volumen aus zahlreichen Überschneidungen und eng gestaffelten Raumschichten resultiert. Mit dieser interferierenden Figurenverdichtung, die mit den vereinzelt beziehungsweise isoliert positionierten Gestalten Mariens und Josefs kontrastiert, betritt der Künstler gestalterisches Neuland, von dem in der nur etwa ein bis zwei Jahre zuvor geschaffenen *Feuerprobe des Moses* mit ihrem locker und gleichmäßig verteilten Figurenensemble noch kaum etwas zu bemerken ist. Rechts außen bewachen zwei Gefolgsleute die Pferde der Könige, in deren Braun der farbliche Grundton des Mauerwerks seinen Widerhall findet. Am vorderen Pferdeknecht, der in Rückenansicht und ausgreifender Schrittstellung wiedergegeben ist, hat Giorgione erstmalig vom Haltungsmotiv des Kontraposts Gebrauch gemacht. In dynamischer Drehbewegung blickt er auf sein frontales Pendant: einen teilnahmslos dastehenden, modisch gekleideten Knappen. Analog zur räumlich isolierten Position Josefs öffnet sich zwischen den beiden Figuren ein

Abb. 10, S. 37

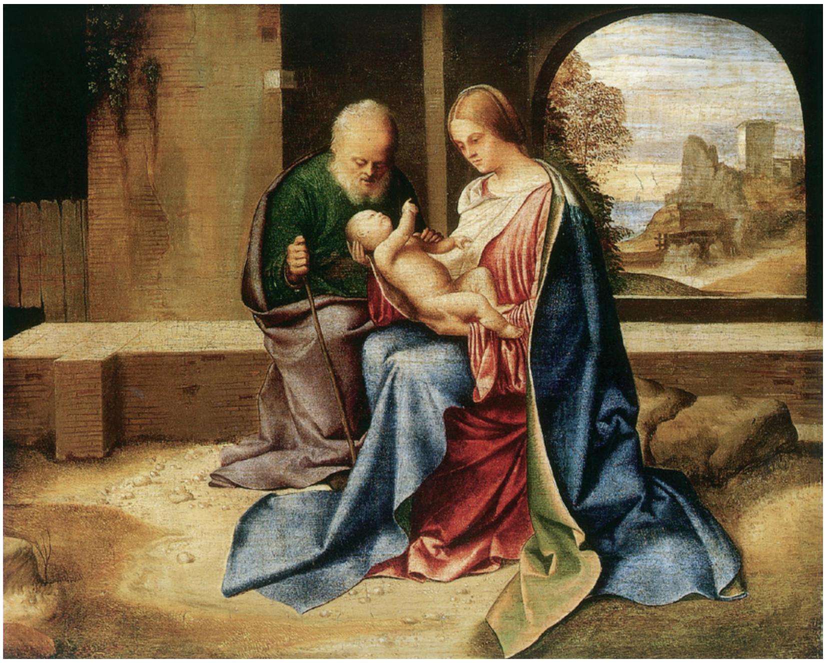
Leerraum, ein freies Bodenareal, das zusammen mit dem hellblauen Himmelsausschnitt einen wenn auch verhaltenen Tiefenzug erzeugt. Ein Vergleich mit dem frühen *Urteil Salomos* bezeugt jenen tief greifenden Stilumbruch, den Giorgione hier vollzogen hat. „Bildeten dort die Figuren […] noch eine Figurenkette, und wurden dort noch die Zäsuren durch auf Lücke gestellte Füllpersonen überbrückt, so wagt es der Maler hier nun, die Einschnitte als *Leerräume* unverstellt einzusetzen, wodurch sie als Spannungsträger in Erscheinung treten" und die Rhythmik von Einzelpersonen und Figurenballung verstärken.[131]

Abb. 9, S. 35

Die Zuschreibung des Gemäldes an Giorgione stützt sich u. a. auf dessen strahlendes und buntes Kolorit, das, so Hornig, „in der gesamten venezianischen Malerei der Zeit nur bei Giorgione vorkommt".[132] Der hohe Grad an Buntheit ist jedoch auch im Schaffen des Künstlers eine Ausnahmeerscheinung – für Eller ein weiterer Grund, die Tafel fälschlich Catena zuzuweisen. Indessen ist zu bedenken, dass es sich hier um eine vielfigurige, so im künftigen Œuvre Giorgiones nicht mehr wiederkehrende Komposition handelt, die auch einen entsprechenden Reichtum an Farbwerten erfordert. Das Kolorit dient zudem dem Zusammenhalt der extrem breit gestreckten Komposition. So wiederholt sich etwa das Blau von Maria und Josef, eine beträchtliche Distanz überbrückend, an den beiden Pferdeknechten. Ferner werden zentrale Bildstellen durch Komplementärkontraste unterstrichen, bei Josef durch den Blau-Gelborange-Akkord, in der Gruppe der Könige durch die Gegenüberstellung von Scharlachrot und Grün. Dass keine ungezügelte Buntheit Platz greift, dafür sorgt der künstlerisch freie Einsatz des Lichts, der, um nur ein Beispiel zu nennen, das Scharlachrot des jugendlichen Königs in seinem hohen Sättigungsgrad unberührt lässt, hingegen dem benachbarten Purpurrosa des älteren Königs mittels Hell-dunkel-Aufspaltung viel an Substanz entzieht. Unter den stark schwankenden Datierungsvorschlägen ist jener von Hornig (ca. 1500–1501) m. E. der plausibelste.[133]

Abb. 12, S. 48

Unter den drei seit Phillips als *Allendale-Gruppe* angesprochenen Tafelbildern nimmt die *Hl. Familie-Benson* (Washington, National Gallery) eine zeitliche Mittelstellung ein. Vermutlich schuf Giorgione das kleinformatige Andachtsbild bald nach seinem Eintritt in das Atelier Bellinis, demnach in einer Zeit, als er, so Vasari, „viele kleine Madonnenbilder malte, die so lebensvoll als schön sind". Laut Anderson befand es sich ursprünglich in der Sammlung Giovanni Grimanis, wo es unter der Bezeichnung „quadro de uno prexepio de man de zorzi da Chastel Franco per ducati 10" inventarisiert war.[134] In der Folge scheint es häufig den Besitzer gewechselt zu haben, ehe es 1887 in Brighton auftauchte. Daraufhin gelangte es in den Kunsthandel, wurde von R. H. Benson (von daher der Beiname des Gemäldes) erworben und später nach Amerika veräußert.[135] Zeitgleich mit der Erwerbung der Tafel durch Benson (1894) wurde diese von Berenson als Werk Catenas angesprochen – eine Zuschreibung, der jüngst auch Eller zustimmte, dessen Begründung kurios genug ist, um zitiert zu werden: „Dem Gemälde fehlt die typische geistige und intellektuelle Spannung Giorgiones. Die Figuren wirken, als wären sie wegen der Kälte in der Mitte des Raums zusammengerückt."[136] Abgesehen von dieser argumentativen Fehleinschätzung besteht heute allgemeiner Konsens, dass das Werk von Giorgione stammt.[137]



12 Giorgione, Heilige Familie (Benson), Holz, 37,3 x 45,6 cm, Washington, National Gallery

Abb. 11, S. 44

Wie das von links bildparallel einfallende Licht nahelegt, ist die Hl. Familie – ganz auf das Bildzentrum ausgerichtet und von überflüssigem Detail unbehelligt – im Hof eines Hauses platziert, von dem nur der Erdboden und die vom oberen Bildrand überschnittene Rückwand mit einem ein Drittel der Bildbreite umfassenden Rundbogenfenster zu sehen sind. Die das gesamte Gemälde durchmessende und der bildteilenden Horizontalachse entsprechende Bank besteht, wie die Bauelemente in der *Anbetung der Könige,* aus Backstein und bildet zusammen mit dem hellen, vertikal auf das Jesuskind abzielenden Wandstreifen gleichsam das Rückgrat der Komposition, das mit seiner den Bildachsen angeglichenen Kreuzform auch auf den künftigen Opfertod des Erlösers anspielt. Wie im Londoner Gemälde dienen die hochrechteckigen, in unterschiedlichen Intervallen zwischen Hell und Dunkel wechselnden Wandfelder der Rhythmisierung der Bildfläche. Zwar sind diese, empirisch betrachtet, als Wandpfeiler räumlich abgestuft, in der Wahrnehmung aber präsentieren sie sich als flächenprojektive Strukturelemente. Dadurch dominieren die Vertikalen der Mauerkanten, welche die Figuren akzentuieren, trennen und zugleich miteinander verbinden. Abgehoben von der ihn rahmenden Dunkelfolie des Wandrechtecks, sitzt Josef auf der Steinbank, mit ehrfurchtsvoll gesenktem Haupt in die Betrachtung des Gottessohns vertieft. Ähnlich verinnerlicht der Gesichtsausdruck der Madonna, die das kommende Schicksal ihres Kindes zu erahnen scheint. Durch ihre Schrägstellung räumlich von Josef getrennt, sitzt die Gottesmutter nicht, wie man zunächst vermutet, auf der Steinbank, sondern auf einem Felsblock, von dem man rechts nur ein Stück zu sehen bekommt. In ihren Armen hält sie den Jesusknaben, der, schräg positioniert, einerseits das Elternpaar miteinander verbindet, andererseits mit den in Gegenrichtung schräg

fallenden Falten am Schultertuch und Mantel Mariens ein „Diagonalenkreuz" bildet, das die Zentriertheit der Komposition zusätzlich verstärkt.[138] Ausgehend vom Umriss des Figurenpaars, wandelt sich dessen zunächst räumlich differenzierte Stellung in eine sich strukturell zum Ganzen fügende Flächenprojektion, die vor allem in den runden Schulterpartien und einander zugeneigten, sich induktiv zum Halbkreis schließenden Köpfen ihren Niederschlag findet. Diese Kompositionsidee konkretisiert sich am Rundbogenfenster, einem aus dem Repertoire Alvise Vivarinis stammenden Motiv.[139] Einem ‚Bild im Bild' gleich, rahmt das Fenster einen Ausblick auf eine skizzenhaft wiedergegebene Landschaft, deren Himmel sich gelblich färbt und die Dämmerung ankündigt – angemessen der „Zeit des Feierabends, der Einkehr zum häuslichen Glück", wie Justi poetisch formuliert.[140] Der Bogenschwung des Fensters mündet in die Schulterrundung Mariens, wo er sich – nach dem Wahrnehmungsgesetz der *durchlaufenden Linie* – im Mantelsaum bis zum Boden fortsetzt. Der perzeptive Nutzeffekt besteht darin, dass das zwischen Maria und dem Fenster objektiv bestehende Raumintervall zugunsten der Flächenkomposition negiert wird. Ergebnis ist jene strukturelle Eigenschaft, die Hetzer als das typisch venezianische Gestaltungsprinzip des *Ornamentalen* bezeichnet hat. Der gestelzten Bogenform des Figurenpaars ist mit dem sich nach unten zu weit ausbreitenden Marienmantel ein mächtiges Dreieck eingeschrieben.

Dass der Drapierung der Gewänder – angeregt durch Grafiken nordischer Künstler, wie Schongauer und Dürer – ein gotisches Stilelement innewohne, ist eine These, die sich seit Suida in der kunstgeschichtlichen Literatur eingebürgert hat. So auch bei Pignatti, der im Faltenwurf des am Boden umbrechenden Marienmantels Parallelen zu Schongauers und Dürers (*Madonna mit der Meerkatze*; Kupferstich) Madonnendarstellungen zu entdecken meint.[141] Dem Versuch, Giorgiones Faltengebung von grafischen Arbeiten Dürers herzuleiten, hat D. A. Brown erst jüngst eine klare Absage erteilt: „Die Drapierungen […] von Dürer und Kollegen haben nämlich einen scharf facettierten Charakter und sind den geschnitzten Falten in der zeitgenössischen Holzskulptur ähnlich. Die Kleidung von Josef und Maria in der *Hl. Familie* fällt jedoch in geschwungenen Falten, die gerafft oder auf dem Boden ausgebreitet sind. Sie machen einen merkwürdig steifen Eindruck", auf den im Übrigen schon J. Dunkerton hingewiesen hat. Letzterer konstatiert „eine lineare Reduktion von Giorgiones Stil der Drapierung, die an steife, fast papierartige Stoffe denken lässt".[142] Dunkertons Beobachtung aufgreifend, entdeckt Brown bei Verrocchio analoge Gegebenheiten, zumal dessen Werkstattpraxis darin bestand, „Stoffe in Lehmwasser einzutauchen und in steifen Falten zu arrangieren […]. Es könnte daher signifikant sein, dass Verrocchio von ca. 1482 an in Venedig war und am Reiterdenkmal von Bartolomeo Colleoni arbeitete".

Umfangen von der in warmen Braun- und Ockertönen gehaltenen, von Buntfarben völlig freien Architektur- und Bodenfolie, entfaltet sich das Kolorit des Figurenpaars wie ein „leuchtender Strauß prächtiger Farben" (Justi). Gegenüber der von starker Buntkraft gekennzeichneten *Anbetung der Könige* vertritt Giorgione nunmehr eine merklich abgewandelte Farbauffassung, welcher der modellierende Zugriff eines von links einfallenden Streiflichts zugrunde liegt. Dementsprechend

ist etwa das Blau des vom Licht abgekehrten Teil des Marienmantels weitgehend abgedunkelt, wogegen die der Lichtquelle zugewandte Kleidung der Gottesmutter mit Lichtreflexen übersät ist, die den Sättigungswert von Blau und Rot fast gänzlich absorbieren. Josefs subalterne Position wird durch die Sekundärfarben Grün und Violett verdeutlicht, deren prinzipiell passive Wirkung die meditative Haltung des Dargestellten unterstreicht. Gleichwohl erfüllt das Farbenpaar nicht nur eine Trennfunktion, darüber hinaus ist ihm auch die Eigenschaft immanent, mit dem Primärfarbakkord der Madonna zu kommunizieren. Zum einen steht das dunkle Grün in einem komplementären Kontrastverhältnis zum Rosaton im oberen Abschnitt des Marienkleids, zum anderen entspringt das Violett, die Trauer über das künftige Schicksal des Erlösers symbolisierend, der Mischung von Rot und Blau. „Die juwelenhafte Schönheit des Rot und Grün und Blau, der außerordentliche Geschmack in der Zusammenordnung ihrer Werte und Ausdehnungen vereinigt sich mit der feinen Zartheit des Auftrags und der schlichten Innigkeit des Ausdrucks zu bezaubernder Wirkung", so das ebenso treffende wie gefühlsbetonte Urteil Justis.[143] Dem sei nur ein kurzes, weniger emotional gefärbtes Resümee hinzugefügt: Gegenüber der noch weitgehend dem *koloristischen* Prinzip verpflichteten *Anbetung der Könige* vollzieht Giorgione hier einen beachtlichen Entwicklungsschritt, der ihn als Verfechter jener *luminaristischen* Farbgebung ausweist, die in seiner nur wenige Jahre danach entstandenen *Tempesta* zur Hochblüte gelangen wird.[144] In der Forschung gibt es eine Mehrheit, die sich – darunter vor allem Pignatti/Pedrocco – für eine Datierung der Tafel „vor 1504", dem Grenzdatum für das Altarbild von Castelfranco, einsetzt und damit dem m. E. zu präferierenden Vorschlag Hornigs (ca. 1502/03) nahe kommt.[145] Indes fehlt es auch nicht an Gegenstimmen, die, wie Lucco und Ballarin, das Gemälde mit dem Hinweis auf eine vermeintlich „spätgotische" Faltengebung mit „nicht nach 1500" datieren.[146] Obwohl sich Brown entschieden gegen die These ausspricht, die Drapierung der Gewänder von den noch spätgotisch anmutenden brüchigen Knitterfalten Schongauers und Dürers herzuleiten, schlägt er völlig unbegründet, vor allem Giorgiones gewandelte Koloritauffassung missachtend, „ca. 1498" als Entstehungsdatum vor, womit er das Gemälde in die vorvenezianische Zeit des Künstlers versetzt und es, stilistisch unhaltbar, in die Nähe etwa der *Feuerprobe des Moses* rückt.[147]

Abb. 13, S. 51

Dass die *Anbetung der Hirten* (*Allendale-Anbetung*; Washington, National Gallery) von Giorgione stammt, darüber gibt es in der aktuellen Forschung einen nahezu einstimmigen Konsens.[148] Das war nicht immer so. Der ersten wissenschaftlichen Zuschreibung an Giorgione durch Crowe & Cavalcaselle (1871) widersprach alsbald Morelli (1880), der sich – und, ihm folgend, Berenson und L. Venturi – für Catena einsetzte.[149] Viel später revidierte Berenson seine Meinung, indem er vor allem bezüglich der Madonna und der Landschaft einen Beitrag des jungen Tizian zu entdecken glaubte.[150] Berensons These fiel vor allem bei Sharpley auf fruchtbaren Boden, der zwar, abweichend von seinem Vorgänger, die prinzipielle Autorschaft Giorgiones nicht leugnete, gleichwohl in Tizian den Vollender des Gemäldes sah. Lucco zufolge scheint Sharpleys Zuschreibung in der US-amerikanischen Forschung bis in die jüngere Vergangenheit nichts an Faszination eingebüßt



13 Giorgione, *Anbetung der Hirten (Allendale)*, Holz, 90,8 x 110,5 cm, Washington, National Gallery

zu haben.[151] Richters Ansicht, das Gemälde stamme von einem Schüler Giovanni Bellinis, fand in der weiteren Forschung – außer bei Heinemann und den beiden Tietze – keinen Anklang.[152]

Die Quellenlage zur *Allendale-Anbetung* ist dürftig und beschränkt sich auf zwei Fakten. Zunächst auf einen von Isabella d'Este an ihren Kunstagenten Taddeo Albano adressierten und mit 8. November 1510 datierten Brief, in dem die Herzogin schreibt, sie habe vom Tod Giorgiones gehört und hätte den Wunsch, ein im Nachlass des Künstlers befindliches Gemälde – „una nocte [= Nacht], molto bella et singolare" – zu erwerben. Albanos Nachforschungen im verwaisten Atelier Giorgiones sind jedoch erfolglos, stattdessen weiß er zu berichten, dass der Künstler zwei *nocti* (= Nächte) gemalt hätte, das eine, „nicht sehr vollendet (non é molto perfecta)", für Taddeo Contarini, die andere „von besserer Komposition und besser vollendet als das Gemälde Contarinis" für Vittore Beccaro, beide allerdings unverkäuflich. Die Tatsache, dass die im Wiener Kunsthistorischen Museum

aufbewahrte zweite Version der *Allendale-Anbetung* unvollendet ist, hat Anderson dazu veranlasst, diese mit dem Gemälde Contarinis zu identifizieren.[153] Das Briefdokument Isabellas hat allein noch keine zwingende Beweiskraft. Es gewinnt erst an Bedeutung, wenn man die *Allendale-Anbetung* mit der Wiener Fassung in Zusammenhang bringt, wobei die in beiden Fällen verwendete Bezeichnung *nocte* für das an sich im Tageslicht gezeigte Thema der Anbetung der Hirten keineswegs befremdet, sofern man sie im Sinne von „Heiliger Nacht", also Bezug nehmend auf Jesu Geburt zu nächtlicher Stunde, interpretiert.[154] Der dokumentarische Wert der Wiener Fassung besteht vor allem darin, dass sich dessen Provenienz viel weiter als jene der *Allendale-Tafel* zurückverfolgen lässt und sie von jeher Giorgione zugeschrieben wurde. Erstmalig fassbar wird sie in der Sammlung von Bartolomeo della Nave, der sie 1636 an den englischen Botschafter in Venedig, Lord Basil Feilding, verkaufte. 1659 kam sie in den Besitz des Erzherzogs Leopold Wilhelm, in dessen Sammlungsinventar sie als „Nachtstück" wie folgt beschrieben wird: „Ein Nachtstuckh von Ölfarb auf Holcz, warin die Geburth Christi in einer Landschafft, das Kindtlein ligt auf der Erden auf unser Lieben Frawen Rockh, wobei Sct. Josef und zwey Hirdten undt in der Höche zwy Enegelen […] Man halts von Giorgione Original."[155] Da diese Beschreibung auch auf die Allendale-Anbetung zutrifft, geht daraus zweierlei hervor: zum einen die zuverlässige Aussagekraft von Albanos Antwortschreiben an Isabella, zum anderen – und daraus folgend – die Tatsache, dass sich die „vollendete" Allendale-*nocte* ursprünglich in Besitz von Vittore Beccaro befand. Die einst in der Sammlung Contarinis befindliche Wiener Fassung wurde von Berenson dem jungen Tizian zugeschrieben, den auch Pignatti für das Werk verantwortlich macht.[156] Dem gegenwärtigen, in den Wiener Ausstellungskatalogen veröffentlichten Forschungsstand zufolge ist die Tendenz vorherrschend, das unvollendete Gemälde (ohne Nennung Tizians) als von Giorgione selbst gefertigte oder zumindest begonnene Kopie anzusehen, wiewohl sogar Anderson – trotz ihrer überzeugenden ‚pro Giorgione'-Argumentation – nicht darauf verzichtet, in ihrem Katalogbeitrag, wie später Lucco, dem Namen des Künstlers ein Fragezeichen hinzuzufügen.[157] Im Übrigen ist fraglich, ob die beiden Versionen laut Anderson „bis zu einem gewissen Stadium nebeneinander gemalt wurden". Dagegen spricht zumindest *ein* Faktum: das ebenso valeuristische wie dunkle Kolorit der Landschaft der Wiener Fassung, von dem sich die Landschaft der Washingtoner Version mit ihrer hellen, farblich differenzierteren und darin zum Teil noch der Quattrocento-Tradition verpflichteten Ausführung deutlich unterscheidet. Demzufolge könnte man bei der Wiener Fassung den traditionellen Begriff *nocte* auch im Wortsinn als Nachtstück interpretieren. Angesichts ihrer allgemein anerkannten Giorgione-Authentizität und ihres von Albano als vollendet und „bessere Komposition" gepriesenen Rangs sei im Folgenden lediglich die *Allendale-Anbetung* Gegenstand der Analyse.

Die Platzierung der Heiligen Familie am rechten Bildrand ist insofern eine neue Idee, als sie das im 15. Jahrhundert entwickelte Hierarchie-Konzept geradezu revolutionär konterkariert. Diese Verlagerung des narrativen Kerns hat zur Folge, dass den Hirten ebenso zwangsläufig wie gewollt das Zentrum vorbehalten bleibt,

diese demnach als Nebendarsteller fast schon die Hauptrolle übernehmen.[158] Daraus resultiert für die Landschaft ein im vorliegenden ikonografischen Kontext bislang ungewöhnlich großes Areal, das mehr als das linke Bilddrittel in Anspruch nimmt, die Landschaft, so Pignatti etwas übertrieben formulierend, „nun wahrhaftig zum Hauptdarsteller avanciert".[159] Ebenso innovativ, wiewohl auf eine alte Tradition zurückgreifend, ist die Idee, die in der abendländischen Malerei schon des Längeren übliche Darstellung des Stalls von Bethlehem durch die aus dem Protoevangelium des Jakobus bekannte und in der byzantinischen Kunst noch lange gebräuchliche Geburtshöhle zu ersetzen.[160] Maria kniet andächtig versunken vor dem Höhleneingang, ihr Kind anbetend, das gemäß der Vision der hl. Birgitta von Schweden hell leuchtend am Boden liegt. Die Heilige hatte die als Geburtsstätte des Herrn verehrte Grotte besucht und dort ihre Vision empfangen. Wie in der *hl. Familie-Benson,* ist die Gottesmutter in ein rotes Kleid und einen blauen Mantel gehüllt, der ähnlich drapiert breit ausladend zu Boden fällt. Zudem trägt sie ein weißes Kopftuch, das zusammen mit ihrem Inkarnat mit der Helligkeit des Jesusknaben korrespondiert. Ebenso analog zur *hl. Familie-Benson* ist Josef räumlich von ihr abgesetzt. Obwohl er sich in der Höhle befindet, leuchtet ein Teil seines orangefarbenen Umhangs aus dem Dunkel hervor. Wie in der Londoner *Anbetung der Könige* kontrastiert das Orange mit dem Blau des Marienmantels in einem komplementären, sich zur Farbtotalität ergänzenden Akkord, der die Einheit des Elternpaars – trotz räumlicher Abstufung – betont. Auf einen Felsblock gestützt und die Hände zum Gebet gefaltet, neigt der Nährvater sein Haupt, in einer kontemplativen Weise, wie sie für alle drei Josefsdarstellungen der Allendale-Bildergruppe charakteristisch ist.

Abb. 12, S. 48

Abb. 11, S. 44

Optisch durch die Vertikalzäsur der linken Höhlenbegrenzung von der Heiligen Familie getrennt, nehmen die beiden Hirten – der eine aufrecht in Schrittstellung, der andere kniend wiedergegeben – eine zentrale Stellung ein (der rote Ärmel des stehenden bezeichnet exakt den Bildmittelpunkt), genauso wie es auch in der Hirtendichtung der Zeit (s. Sannazzaros *Arcadia*!) üblich war. Vor diesem literarischen Hintergrund wird deutlich, dass die von einer arkadischen Landschaft flankierten Hirten, so Lucco, „Personen darstellen, für die Anmut […], charakterlicher Anstand und Eleganz in der Haltung völlig normal sind: sie werden zu Fürsten in Hirtenkleidung […]. Die Rustikalität des Hirtenlebens ist völlig fiktional und eigentlich das Produkt seines Gegenteils, des kulturellen Raffinements".[161] Die beiden Hirten sind in geneigter Haltung in die Betrachtung des Jesuskinds versunken, wobei die Verschattung ihrer Gesichter laut Hornig „auf ihre ‚Unwissenheit' bezogen werden könnte, der nun die Erleuchtung durch das wahre Licht Christi wird."[162] Während das Kobalt, Zinnober und Weiß des stehenden Hirten mit dem analogen Farbdreiklang Mariens kommuniziert, steht das Braun am Mantel des knienden in Bezug zum Dunkel der Grotte und der darauf lastenden Felsmasse. Aus grundrisslich-räumlicher Sicht bilden die links vom gekurvt abschließenden ‚Bühnen'-Boden umfassten Hirten mit Josef und Maria ein liegendes Oval, mit dem göttlichen Kind im Zentrum. Unter dem Aspekt der Flächenprojektion setzt sich die gekrümmte Rückenkontur des stehenden Hirten direkt im Höhlenbogen fort. Zugleich fügt

Abb. 12, S. 48

sich der Bogenansatz des Hirten mit der ebenfalls geneigten Kopfhaltung der Madonna und dem Scheitel Josefs induktiv zur Form eines Halbkreises. Dass dieser Kompositionsgedanke an jenen in der *hl. Familie-Benson* erinnert, ist offensichtlich, zumal dann, wenn man zusätzlich deren Rundfenster als strukturelles Pendant zum Höhlenbogen anerkennt. Die Schlussfolgerung daraus: Flächenprojektion und Raumkomposition stehen in einem ambivalenten, folglich spannungsvollen Verhältnis zueinander. Mit Worten Pochats: „In echt venezianischer Weise [das *Ornamentale* im Sinne Hetzers] wird demnach das optisch Glaubhafte [= Raum] dem konstruktiv Richtigen [= Fläche] vorgezogen.“[163]

Aus der unauslotbaren Tiefe der Grotte wuchert ein Pflanzenbündel, das neues Leben in unwirtlicher Umgebung verheißt. Gleich daneben schweben, einem Schlussstein des Felsbogens vergleichbar, vier Cherubsköpfchen, die vielleicht die vier Evangelien versinnbildlichen. Gleichsam als Gegensymbol befindet sich links unten ein abgesägter Baumstamm, der vermutlich an den Untergang des Heidentums erinnert. Betont sei, dass das Felsmassiv keineswegs nur die Funktion hat, dem Figurenensemble als Hintergrundkulisse zu dienen. Bildparallel ist lediglich der Höhlenabschnitt angelegt. Ab seiner linken Begrenzung ist die Felswand schräg gestellt, eine Raumdistanz absteckend, die der deutlich zurückversetzte, dem Fuß des Bergs entspringende Baum verdeutlicht. Gemeinsam mit dem darüber hängenden, schräg fallend zugespitzten Felsblock hebt mit ihr eine Raumdiagonale an, die in dem anschließenden Landschaftsausschnitt ihre Fortsetzung findet. Daraus lässt sich folgern, dass die Landschaft eigentlich schon im Vordergrund beginnt. Ganz anders in den beiden Uffizien-Bildern, wo sie durch eine Barriere, folglich einen Raumsprung, von den Figuren im Vordergrund hermetisch abgehoben wird. Diesen Bruch im Raumkontinuum vermeidet der Künstler nunmehr, indem er der ovalen Plattform des Vordergrunds unmittelbar einen leicht abschüssigen Mittelgrund hinzufügt, wo ein zerklüfteter, an die Form einer liegenden Dämonenfratze erinnernder Felsboden ein sandiges Becken umschließt, in das sich der Quell ewigen Lebens ergießt. Zwei auf den *Guten Hirten* anspielende Schäfer hüten ihre Schafe, während ein dritter vor dem pyramidalen Stallgebäude links außen kauert. Darüber erhebt sich ein Baum, in dessen Krone – winzig dargestellt – jener Engel erscheint, der den Hirten die Geburt des göttlichen Kindes verkündet. Das schmale Mittelgrundareal wird hinten durch eine dunkle Felskontur abgeschlossen, von der sich eine den Hintergrund einleitende gelbliche Fläche hell abhebt. Einem innerbildlichen Rahmen gleich, flankieren zwei bildhohe Bäume den Ausblick auf eine Landschaft, die dadurch wie ein ‚Bild im Bild‘ anmutet. Dort erstreckt sich ein grüner See, in den spitze Landzungen stechen. Sein Ufer wird von Gebäuden und Hügeln gesäumt, die sich vor dem Blau des Hochgebirgszugs verlieren. Darüber wölbt sich ein gleichfarbiges Firmament, das mit dem Blau des stehenden Hirten und des Marienmantels korrespondiert und gleichsam als Klammer – neben der strukturell beherrschenden Raumdiagonale – zum Zusammenhalt der Bildhälften beiträgt. Hier ist dem rechten Baum eine Scharnierfunktion beigemessen, da er zum einen direkt im Rücken des stehenden, bereits der rechten Bildhälfte zugehörigen Hirten zu entwachsen scheint, zum anderen sich mit seiner

Abb. 9, S. 35; Abb. 10, S. 37

Krone weit vor dem Himmelsgrund ausbreitet. Diese ausgleichende Überbrückung von Fläche und Raum ist ein typisches Beispiel für das *Ornamentale* in der venezianischen Malerei, dem hier auch Giorgione huldigt.

Pochat zufolge wird „unter Vermeidung der orthogonalen Bildraumkonstruktion durch die Verwendung der Diagonale sowohl ein Eindruck der räumlichen Tiefe erweckt als auch durch Verzahnung die Fläche gewahrt".[164] Diese Ambivalenz zwischen Fläche und Raum hat laut Klauner auch ihren Preis: „Ein gemeinsamer Fluchtpunkt [war hier] nicht zu erzielen, eine große, von oben gesehene Landschaft ist daher als Gesamtheit [hier im Kontext mit der rechten Bildhälfte] perspektivisch richtig nicht darzustellen. Richtig kann nur ein Ausschnitt wiedergegeben werden."[165] Wie schon im Zitat angedeutet wird der Landschaftsausschnitt von einem leicht erhöhten Standort aus gesehen, dem naturgemäß eine ‚eigene' Perspektive innewohnt. Daraus resultiert, dass die mit hoch gelegenem Horizont versehene Landschaft zwecks Wahrnehmung vieler Details in merklicher Draufsicht dargestellt ist. Kurz: Entgegen der empirisch fassbaren Naturrichtigkeit wird hier der künstlerisch bedingten Bildrichtigkeit der Vorzug gegeben.

Einmal mehr gehen die Meinungen in der Datierungsfrage weit auseinander, wobei extreme Früh- (Ballarin: 1499; Lucco: ca. 1500) und Spätdatierungen (Morassi: 1508 bis 10) – da in keiner Weise begründbar – auszuscheiden sind.[166] Für die Kritik schwerer fassbar geht Pignatti vor, indem er das Gemälde – anstatt es, wie es m. E. ratsam wäre, in zeitlicher Nähe zur *hl. Familie-Benson*, also um 1502 anzusiedeln – mit „vor 1506" datiert. Sein Argument zielt auf Lorenzo Lotto, der die Fernlandschaft mit seinem mit 1506 datierten Altarbild in Asolo nach dem Vorbild von Giorgiones Landschaft vermeintlich „kopiert" hat, womit für die *Allendale-Anbetung* ein Terminus ante gewonnen wäre.[167] Bei genauer Betrachtung bemerkt man jedoch, dass Lottos Landschaftskonzept mit jenem Giorgiones fast nichts gemeinsam hat. Dennoch ist ein Vergleich insofern aufschlussreich, als Lotto den Gebirgshorizont extrem tief ansetzt, vom Zwang diktiert, der schwebenden Madonna genügend Platz einzuräumen. Daraus resultiert eine „naturrichtige" Perspektivkonstruktion, allerdings um den Preis vernachlässigter Bildrichtigkeit. Denn im Unterschied zu Giorgiones Draufsicht-Darstellung bekommt der Betrachter bei Lotto von den perspektivisch bedingt dicht gedrängten Einzelmotiven der Landschaft nur wenig zu sehen.

Hornig und jüngst auch Martin zufolge steht die *Lesende Madonna mit Kind* (Oxford, Ashmolian Museum) mit der *Allendale-Gruppe* in Verbindung – eine These, die sich aufgrund der ungewöhnlichen Leuchtkraft der hochgesättigten Primärfarben-Trias an der Kleidung Mariens mit einem vergleichenden Hinweis auf die intensive Buntkraft der Londoner *Anbetung der Könige* überzeugend verifizieren lässt. Folgerichtig plädiert Hornig für eine Entstehungszeit des Andachtsbildes „um 1503" – ein Datierungsvorschlag, der von jenem Pignattis (nach 1506), von dem noch die Rede sein wird, deutlich abweicht.[168] Die Tafel befand sich im 18. Jahrhundert in der Sammlung von Marie-Josef, 13., Duc de Paris, nach dessen Tod sie 1756 als Werk Giorgiones in den englischen Kunsthandel gelangte.[169] 1949 wurde sie bei Christie's in London unter der Zuschreibung an Giovanni Cariani

Abb. 14, S. 57

Abb. 11, S. 44

verkauft. Dem widersprach Parker umgehend mit der Zuordnung an Giorgione, wogegen Berenson an Cariani festhielt.[170] Doch damit war die Diskussion noch keineswegs zu Ende, zumal Rusk Shapley und Robertson an einen Nachfolger Giorgiones dachten, wogegen Freedberg und Anderson Sebastiano del Piombo ins Spiel brachten.[171] Heute bestehen an Giorgiones Autorschaft kaum noch Zweifel.

Die Madonna sitzt vor einem dunkelgrünen, fast schwarzen Vorhang, von dem sie sich in ihrer leuchtenden Farbenpracht wirkungsvoll abhebt. Die Draperie erstreckt sich über zwei Drittel der Bildbreite und bildet zusammen mit der aus Steinquadern gemauerten Balustrade einen hochrechteckigen innerbildlichen Rahmen mit einem Ausblick auf ein Stück Lagune und das Stadtzentrum von Venedig. Diese topografische Aktualisierung lässt auf einen Standort auf der Giudecca schließen, wo sich die Gottesmutter wie eine venezianische Patrizierin auf der Terrasse ihres Palazzos niedergelassen hat, um sich, das Kind beiseitegelegt, in die Lektüre eines Buches zu vertiefen. Ähnlich wie im St. Petersburger Marienbild, ist sie in Dreiviertelansicht wiedergegeben, nur mit dem Unterschied, dass ihre Beine hier bildparallel angeordnet sind. Letzteres ist durch die Engführung zwischen der Balustrade und der Holzbank im Vordergrund bedingt, deren Furniermaserung deutlich an jene der Sitzbank im *Madonna mit Kind*-Gemälde (Bergamo), einem der frühesten Werke Giorgiones, erinnert. Eine Verbindung mit der Allendale-Gruppe bestätigt sich darin, dass zwischen dem Antlitz Mariens und deren Gesichtszügen in der *hl. Familie-Benson* und der *Allendale-Anbetung* eine bemerkenswerte Affinität besteht.[172] Als weiteres Indiz für die Nähe zur *hl. Familie-Benson* verweist Hornig auf das schräg über die Brust verlaufende Kopftuch der Madonna, das sich dort analog wiederfindet.[173] Indessen gibt es gegenüber dem Washingtoner Gemälde einen gravierenden Unterschied: Aufgrund seiner Intensität zeigt der Farbdreiklang (Gelb, Rot, Blau) an der Kleidung Mariens keinerlei Reflexe eines Beleuchtungslichts. Die Farben, so nur sporadisch im Œuvre Giorgiones wiederkehrend, sind gleichsam selbstleuchtend – vielleicht mit ein Grund, weshalb eine Gruppe von Forschern hier einen Nachfolger Giorgiones am Werk sah.[174] Die Madonna liest in einem Buch, das einen Goldschnitt und dunkelgrünen Einband aufweist. Auf der mittleren der drei aufgeblätterten Seiten befindet sich, so Eller, eine in Spiegelschrift wiedergegebene Signatur, die mit „pinxit Giorgio" auf Giorgione hindeutet: Ein Hinweis, der – abgesehen davon, dass m.W. nirgends in der Literatur von einer Signatur die Rede ist – nicht nachvollziehbar ist.[175] Zu Füßen seiner Mutter ruht, von ihr merklich getrennt, der Jesusknabe in halb liegender, halb sitzender Haltung und schräg ausgerichteter Position auf einem Polster. Mit seinem linken durchgestreckten und seinem rechten stark abgewinkelten Beinchen gleicht er der Sitzstellung des Jesuskinds in Giovanni Bellinis halbfiguriger *Sacra Conversazione* (Maria flankiert von den hll. Katharina und Magdalena) in der venezianischen Akademie. Dieser vergleichende Hinweis könnte belegen, dass Giorgione zum Fertigungszeitpunkt seines Andachtsbilds noch in Bellinis Werkstatt tätig war. Im Gegensatz jedoch zu Giovannis Jesusdarstellung wendet Giorgiones Knabe sein verschattetes Köpfchen in jäher Drehbewegung nach rechts, zu seiner Mutter emporblickend, wie um mehr Aufmerksamkeit einzufordern. In der Tat ist

Abb. 3, S. 28

Abb. 1, S. 25

Abb., 12, S. 48; Abb. 13, S. 51



14 Giorgione, Lesende Madonna mit Kind, Holz, 76,6 x 60,2 cm, Oxford, Ashmolean Museum

ein derartiger Mangel an mütterlicher Zuwendung weder bei Bellini noch m. W. den ihm folgenden *madonneri* zu beobachten. Auch in kompositioneller Hinsicht kommt Giorgiones Innovationsgeist zum Tragen. Dies zeigt sich in der flächenhaften Diagonalausrichtung der Madonna, die von der räumlich konzipierten Körperachse Jesu im Winkel von 90 Grad überschnitten wird. Ergebnis ist ein „Diagonalenkreuz", das an jenes im Gemälde der *hl. Familie-Benson* mit dem analogen Richtungsgegensatz von Maria und Jesus erinnert.

Abb. 12, S. 48

Der Ausblick auf den Campanile – hier noch ohne den bekrönenden Helm, der erst 1513 hinzugefügt wurde –, der Uhrenturm und der Dogenpalast bestechen durch ihre fast schon impressionistische Farb- und Formenbehandlung, wie sie sonst – mit Ausnahme am Landschaftshintergrund der St. Petersburger *Judith* – im Œuvre des Künstlers nicht wiederkehrt; für Zampetti Grund genug, die Vedute als unvollendet zu betrachten.[176] Der Campanile sticht in den blauen Himmel, unter dem über den Dächern ein blassgelber Streifen schwebt, der laut Lucco einen nahenden *scirocco* ankündigt. Als „fester Turm des Glaubens" (Eller)

akzentuiert er den Jesusknaben und verleiht ihm dadurch jenes Anschauungsgewicht, das dieser aufgrund seiner ungewöhnlichen Randposition auch nötig hat. Puppi hat sich mit den baugeschichtlichen Details der Vedute befasst und dabei festgestellt, dass die beiden Bauteile seitlich des Uhrenturms in ihrer nach 1506 vollendeten Form dargestellt sind. Daraus resultiert laut Pignatti/Pedrocco für die Ausführung des Gemäldes ein exakter Terminus post quem, worin Pignatti eine Bestätigung seines schon 1969 getroffenen und von Robertson als „unsinnig" bezeichneten Datierungsvorschlags (ca. 1507) sieht. Abgesehen von Puppis erstaunlicher Scharfsichtigkeit im m. E. kaum nachvollziehbaren Umgang mit impressionistisch ‚verschwommenen' Architekturdetails ist wohl auch nicht auszuschließen, dass Giorgione von der vor 1506 noch ausstehenden Errichtung der Seitenteile des Uhrenturms bereits in dessen Planungsphase Kenntnis hatte.[177]

Das im Palazzo Pitti in Florenz aufbewahrte Halbfiguren-Gemälde mit drei Männern und einem Notenblatt befand sich einst in der Sammlung des Malers und Kunstagenten Niccolò Renieri (Régnier), in deren Inventar von 1666 es als „ein Marc Aurel, der zwischen zwei Philosophen studiert" beschrieben und Palma il Vecchio zugewiesen wurde. Abgesehen von Anderson, die an der „Marc Aurel"-Version festhält, hat sich indessen der Bildtitel *Die drei Lebensalter* durchgesetzt.[178] Nachdem die Tafel als Raubgut Napoleons nach Paris gelangt war, wurde sie von L. A. Claessens (nach einer Zeichnung von J. L. F. Touzé) um 1810 mittels eines Stichs reproduziert, wobei Giorgione erstmals als Autor des Bildes genannt wurde. Morelli bestätigte die Richtigkeit dieser Zuschreibung, wogegen Crowe und Cavalcaselle nur knapp zuvor das Bild als Jugendwerk Lorenzo Lottos eingestuft hatten.[179] Im Anschluss an Longhis Idee, das Werk dem Umkreis des 80-jährigen Bellini zuzuordnen, wurde es von Pallucchini und Zampetti direkt dem Altmeister zugewiesen.[180] Diese These ist insofern von Belang, als Bellini in seinem Spätwerk (z. B. in seinem Altarbild für San Giovanni Crisostomo in Venedig) in der Tat bisweilen künstlerische Eigenschaften des jungen Kollegen reflektiert hat. Mit seinem unverbindlicher formulierten Hinweis auf „Umkreis-Bellini" eröffnet Longhi einen Interpretationsspielraum, der auch darauf schließen lässt, dass Giorgione, als er im Atelier Bellinis tätig war, auch mit dem bei Giovanni so beliebten Thema des Halbfigurenstücks in Berührung kam, wofür ebenso dessen in *Die drei Lebensalter* vor dunklem Grund platzierte *Sacra Conversazione* (Madonna mit den hll. Katharina und Magdalena; Venedig, Accademia, 90er-Jahre des 15. Jahrhunderts) ein beredtes Zeugnis gibt.[181] Mittlerweile – spätestens seit der Restaurierung von 1989, bei der die hohe Qualität des Gemäldes zutage trat – herrscht zunehmende Einigkeit zugunsten einer Zuschreibung an Giorgione.[182]

Abb. 15, S. 59

Im Gegensatz zu Bellini und seinen Nachfolgern aus drei Personen bestehenden halbfigurigen *Sacra Conversazione*-Andachtsbildern rückt Giorgione den Kopf der mittleren Figur aus der Symmetrieachse in die linke Bildhälfte, woraus ein gesteigertes Spannungs- und Bildzeitpotenzial resultiert. Seinen Niederschlag findet dies vor allem am links situierten Alten, dessen in Seitenansicht wiedergegebener Körper mit dem in jäher Drehbewegung ins Dreiviertelprofil gewandten



15 *Giorgione, Die drei Lebensalter, Holz, 62 x 77,5 cm, Florenz, Palazzo Pitti*

Haupt kontrastiert und dadurch auch ein zeitliches Moment ins Spiel bringt. Über die Schulter blickend, fixiert der greise Mann den Betrachter. Sein Gesichtsausdruck – gekennzeichnet durch eine gerunzelte Stirn, verschattete Augenpartie und einen verkniffenen Mund – verrät Skepsis, eine leise Ironie und Resignation, die auch eine geheimnisvolle Botschaft birgt, der vielleicht der Zweifel an den Zielsetzungen der jüngeren Generationen innewohnt. Grelles Licht fällt auf den kahlen Schädel, der mit seinem scharfen Umriss wie aus dem Dunkel des Grundes herausmodelliert erscheint. Aikema zufolge reflektiert das Antlitz sowohl die physiognomischen Studien Leonardos als auch die Porträtkunst Jan van Eycks. In der Tat könnte man hier an verschiedene Greisenköpfe van Eycks denken, „in denen auch die kleinste Falte mit erbarmungsloser Präzision registriert wird".[183] Der Alte trägt einen Rock, dessen gesättigtes Scharlachrot keinerlei Reflexe eines Beleuchtungslichts zeigt, somit – darin der Quattrocento-Tradition verpflichtet – als reine Flächenfarbe in Erscheinung tritt. Nahezu übergangslos taucht das Rot rechts (im Ärmel- und Schulterbereich des Rocks) in den Schatten, dadurch die farbliche Kollision mit dem Knaben mildernd. Dieser trägt ein dem Dunkel des Grundes angenähertes, Stirn und Augenpartie verschattendes Barett, unter dem schulterlanges Haar hervorquillt. Sein träumerisch gesenkter Blick fällt in schräger Richtung auf ein Notenblatt, das er in seiner linken Hand hält. Wie die Überschneidung durch seinen greisen Nachbarn verrät, ist er um eine Raumschicht zurückgestuft. Gleichwohl verstand es der Künstler, dieses Raumintervall visuell zu neutralisieren: zum einen durch den bis zum Bildrand verkürzt vorgestreckten Unterarm des Knaben, zum anderen durch dessen breiten, orangefarbenen und keilförmig verlaufenden Mantelsaum, der links in Umrisskonkurrenz die Schulterlinie des Alten tangiert und

mit seiner Spitze in dessen Armknick einzudringen scheint. Wie schon des Öfteren beobachtet, kommt auch hier das venezianische Gestaltungsprinzip des *Ornamentalen* zum Tragen, wird die zwischen Raum- und Flächenkomposition bestehende Ambivalenz zugunsten Letzterer entschieden. Dem entwächst die Konsequenz, dass der rechte Schenkel des v-förmigen Ausschnitts, den weiteren Verlauf der Komposition bestimmend, zur Schulterpartie der rechten Gestalt überleitet und vergessen lässt, dass auch diese, vom Knaben angeschnitten, räumlich abgestuft ist.

Die rechte Figur, unter den drei Protagonisten die mittlere Generation verkörpernd, ist dem Knaben zugewandt und verweist mit seinem Zeigefinger auf das Notenblatt, wie um seinen Schüler in die Geheimnisse der Musik einzuführen. Wie der Alte vollzieht er mit seinem Haupt eine Drehbewegung, sodass sich das Antlitz – im Gegensatz zur Dreiviertelansicht des Körpers – in strengem Profil darbietet. Im Grün seines Rocks klingt eine Oppositionshaltung an, die im komplementär kontrastierenden Rot des Alten deutlich zum Ausdruck gelangt. Vor allem sein vom Licht sanft umflortes Antlitz und vom dunklen Grund fast gänzlich absorbiertes Haar haben in der Forschung im Sinne einer Begegnung mit Leonardos *sfumato* große Aufmerksamkeit erregt. Der Hinweis auf Leonardos sehr ähnliche Studienzeichnung für den Kopf des hl. Philippus aus dem *Letzten Abendmahl* hat hier in der Tat nahezu Beweiskraft.[184] Man kann davon ausgehen, dass Giorgione mit Leonardo, als dieser im März 1500 in Venedig weilte, in Kontakt getreten war. In der zweiten Ausgabe seiner Künstlerviten überliefert Vasari, dass Giorgione von einigen Arbeiten Leonardos, die er in Venedig gesehen hatte, tief beeindruckt war und aus ihnen lernte, wie man in der *maniera moderna* malte.[185]

Abb. 21, S. 89
Abb. 15, S. 59

Laut Pignatti „gelten die beiden Tafeln, der *Jüngling mit dem Pfeil* [Wien, Kunsthistorisches Museum] und das *Konzert* [= *Die drei Lebensalter*] im Palazzo Pitti als intensivstes Moment der Tuchfühlung zwischen Giorgione und Leonardo. […] Niemand kann ernsthaft eine bewusste Annäherung des Meisters aus Castelfranco an Leonardo bezweifeln […]“. Differenzierter fordert der Autor an anderer Stelle, zu klären, „wie der venezianische Maler Leonardos *sfumato* umgesetzt hat: nicht eigentlich, indem er helle und dunkle Farbwerte chromatisch aufeinander bezog, sondern vielmehr als Konsequenz einer atmosphärischen Tiefe, die aus seiner reich abgestuften Farbskala erwuchs. Und hierbei konnte Giorgione wiederum auf seine jugendlichen Erfahrungen im Sinne Bellinis aufbauen“.[186] Dieser erhellende Kommentar macht deutlich, dass das leonardeske *sfumato* im Gemälde *Jüngling mit Pfeil* merklich ausgeprägter als in jenem der *Drei Lebensalter* in Erscheinung tritt. Während in Ersterem die Konsistenz des Jünglings zugunsten atmosphärischer, auf das Dunkel des Grundes reagierender Werte nahezu aufgehoben ist, ist in Letzterem bei den Figuren eine partielle, Leonardos *sfumato* widersprechende Betonung der Umrisse zu registrieren.[187] Ohne Leonardos entscheidenden Impuls infrage zu stellen, bleibt Pignattis Hinweis auf Giorgiones „jugendliche Erfahrungen im Sinne Bellinis“ bedenkenswert. In der Tat hatte sich Bellini mindestens so früh wie Leonardo mit dem Phänomen des *sfumato* – freilich in sehr eigenständiger Weise – befasst. Das charakteristischste Beispiel dafür ist

wohl seine mit 1487 datierte *Madonna degli Alberetti* – ein Andachtsbild, dessen weiches Licht-Schatten-Spiel deutliche Anklänge an ein *sfumato* zeigt, wobei vor allem das halb verschattete Antlitz der Gottesmutter Giorgione beeindruckt haben dürfte.[188] Dass das Gemälde im Palazzo Pitti in Giorgiones bellinianische Periode fällt, darüber besteht in der jüngeren Forschung ein weitgehender Konsens, was allerdings noch keineswegs dazu berechtigt, es – so Lucco im Anschluss an Pignatti – „in die ersten Monate von 1500", also in unmittelbarer Übereinstimmung mit Leonardos Präsenz in Venedig zu datieren. Meines Erachtens kommt Anderson der Wahrheit am nächsten, wenn sie für eine knapp nach der Allendale-Gruppe liegende Entstehungszeit plädiert.[189]

Das Gemälde ist vermutlich das früheste von Giorgiones änigmatischen, mehrdeutigen Werken. Die im 17. Jahrhundert geprägte Bildbezeichnung „Marc Aurel zwischen zwei Philosophen" erscheint beliebig gewählt, zumal der römische Kaiser ohne Weiteres auch von einem anderen, mit Philosophie und Kunst vertrauten Herrscher, wie etwa Alexander dem Großen, namentlich ersetzt werden könnte. Auch der Titel „Konzert" (Pignatti) besagt wenig, wo es sich laut Lucco doch lediglich um eine „lezione di canto" (= Gesangsstunde) handelt. Kurios erscheint mir Ellers Deutungsversuch, der im ein deutliches V bildenden Mantelsaum des Knaben den Buchstaben der Venus symbolisiert sieht, an Vasaris Text erinnernd, wonach Giorgione als versierter Lautenspieler sowohl der Musik als auch schönen Frauen sehr zugetan war.[190] Viel naheliegender ist es, die V-Form als Anspielung auf den möglichen Auftraggeber, die Familie Vendramin, zu interpretieren, freilich nur unter der Voraussetzung, dass jenes einst in der Vendramin-Sammlung befindliche und im Inventar als „Bild mit drei Singenden" beschriebene Gemälde („Un quadro de man de Zorzon de Castelfranco con tre testoni che canta") tatsächlich mit den *Drei Lebensaltern* identisch ist. Sollte dies nicht zutreffen, ist immer noch zu bedenken, dass sich damals, wie von Michiel verbürgt, auch Giorgiones *Tempesta* im Besitz der Vendramin befand.[191] Bei genauer Betrachtung bemerkt man auch an der Rockbordüre des rechten Mannes zahlreiche kleine, in das Goldornament eingewobene v-Zeichen – ein weiteres Indiz dafür, dass hier drei, verschiedenen Generationen angehörende Mitglieder der Vendramin-Familie abgebildet sein könnten. Zumindest die extrem realistisch anmutenden Gesichtszüge des Alten lassen Gedanken an eine konkrete Porträtwiedergabe aufkommen. Doch damit sind hermeneutische Überlegungen zur Vielschichtigkeit der Bildaussage noch keineswegs erschöpft. Denkt man an die signifikante Affinität des rechten, vom *sfumato* besonders berührten Gesichts mit Leonardos Kopfstudie, ist sogar eine Hommage auf den großen Florentiner nicht auszuschließen. Stößt diese Idee auf Akzeptanz, wird der Betrachter vielleicht geneigt sein, den Knaben mit dem jungen Giorgione in Verbindung zu bringen, der von Leonardo über die neuen Zielsetzungen der Malerei und ihren Bezug zur Musik unterrichtet wird. So gedacht liegt es nahe, im Alten Bellini zu vermuten, der den bevorstehenden Innovationen mit unverkennbarer Skepsis – einem typischen Wesenszug der älteren Generation – begegnet.

Über all diesen Bedeutungsebenen steht als universale Aussage die durch das Notenblatt verkörperte Beziehung zwischen Musik und Malerei, vom Umstand

ausgehend, dass der einfühlsame Betrachter bestimmte Farbtöne und -kombinationen häufig mit musikalischen Erfahrungen assoziiert. Gemäß den Vorstellungen des Neoplatonismus, der an der Universität in Padua sowie in den Bildungsstätten Venedigs großen Anklang fand, galt, wie Ballarin näher ausführt, „die Musik und insbesondere der Gesang als direktester Ausdruck der Seele", wobei sich, so Eller, „die verschiedenen Tonarten mit den neuplatonischen Prinzipien der Harmonie und der Vollkommenheit verbinden". Mit Worten Bandmanns: „Jedes Ding [so auch die Malerei] kann sich der Vollkommenheit nur in dem Maße nähern, indem es selbst Musik in sich hat, indem es den ewigen Ordnungen angeglichen erscheint."[192] Mit neuplatonischem Gedankengut dürfte Giorgione vor allem bei seinen zeitweiligen Aufenthalten am Hof von Asolo, wo sich Caterina Cornaro mit einem Zirkel prominenter Humanisten mit dem Poeten Pietro Bembo als Mittelpunkt umgeben hatte und sich wohl auch am Lautenspiel Giorgiones erfreute, in Berührung gekommen sein.[193]

Abb. 16, S. 63

Einst galt die Tafel *Judith mit dem Haupt des Holofernes* (von Holz auf Leinwand übertragen; St. Petersburg, Eremitage) als Werk Raffaels. In der Sammlung Pierre Crozats wird sie 1729 erwähnt und im Zusammenhang mit der Herstellung einer Kupferstich-Kopie von Toinette Larcher weiterhin als Arbeit Raffaels geführt.[194] Erst 1770, als die Tafel – etwa zwei Jahre vor ihrer Veräußerung an Katharina II. von Russland – in den Besitz Louis-Antoine Crozats gelangt, werden Zweifel an der Raffael-Authentizität wach, wird der Meister aus Castelfranco mit dem Vermerk „Giorgione non de Raphael" erstmals als Schöpfer des Gemäldes in Betracht gezogen.[195] Doch erst beinahe ein Jahrhundert später wurde das Bildwerk von Penther, Richter und Morelli, nunmehr auf Basis kunstwissenschaftlich gestützter Überlegungen, Giorgione zugewiesen – eine Zuschreibung, die fortan fast ausnahmslos Akzeptanz fand.[196]

Mit der Darstellung der ihren Fuß auf das abgeschlagene Haupt Holofernes setzenden Judith betritt Giorgione ikonografisches Neuland. Ihre schlanke, beinahe die gesamte Bildhöhe umfassende Erscheinung ist durch das extrem schmale Hochformat des einst wohl als Schranktür dienenden Gemäldes präjudiziert. Den Beweis dafür liefert ein Holzpfropfen in der Originaltafel, der – vor deren Übertragung auf Leinwand – das Schlüsselloch ausfüllte.[197] Die biblische Heldin steht vor einem dunkelbraunen Gemäuer, dessen rhythmisch versetzter Steinquaderung man bereits in der *hl. Familie-Benson* und der Oxforder *Madonna* begegnet. Das Mauerwerk wird rechts, wo es Judith als Armstütze dient, von einem mächtigen Baumstamm überhöht und links abgestuft, den Blick auf eine Landschaft mit Stadtansicht und Gebirgshintergrund freigebend. Zusammen mit der Vertikalen des Baums und den horizontalen Landschaftsschichten bildet es das orthogonale Grundgerüst der Komposition, in das Judith straff eingebunden ist. Ihr leicht geneigtes Haupt entspricht der Form eines Ovals, die von flächenhaft geglättetem Haar, aus dem sich nur zwei dünne Löckchen gelöst haben, zusätzlich betont wird. Das zwischen Licht und Schatten changierende und darin einmal mehr Leonardos *sfumato* angeglichene Antlitz zeigt sanfte, fast schon zärtlich gestimmte Züge,



16 Giorgione, Judith, Leinwand (urspr. Holz), 144 x 68 cm, St. Petersburg, Eremitage

die an jene der *Madonna* von Castelfranco erinnern, womit eine Beziehung anklingt, auf die bereits Richter in einem an Morelli adressierten Brief mit Hinweis auf den „Castelfranco-Typus" aufmerksam gemacht hat.[198] Einem halbierten Nimbus gleich, wölbt sich über Judiths Haupt ein belaubter Zweig des Baums. Demütig senkt sie ihren Blick auf den Kopf des Holofernes, über dessen Schicksal sie, von Mitleid, vielleicht sogar Zuneigung erfüllt, nachzusinnen scheint. Das Gesicht des Feldherrn, das Pignatti für ein Selbstporträt Giorgiones hält, zeigt keinerlei Spuren eines Todeskampfes.[199] Wie die geschlossenen Augen verraten, wurde er vom Schwertstreich im Schlaf überrascht. Sein leicht geöffneter Mund ist keineswegs als Aufschrei, vielmehr als seliges Lächeln nach einem beglückenden Liebesakt zu deuten.

Judith trägt ein rosafarbenes Kleid mit rundem Halsausschnitt, in dem sich das Oval des Kopfs, nunmehr quer gestellt, wiederholt. Wie die zurückgenommene rechte Schulter und der vom Körper partiell überschnittene rechte Arm verraten, ist sie aus der Frontalansicht leicht nach links gedreht. So gesehen steht die Gestalt im Zeichen einer verhaltenen Dynamik, die durch die in Gegenrichtung zielende Kopfwendung, vor allem aber durch eine spezifische Lichtführung unterstützt wird, die einen markanten Hell-dunkel-Kontrast bewirkt. Demzufolge ist das Rosa am linken Teil des Kleides in eine tiefe Tonlage transponiert, wogegen es rechts fast gänzlich vom Licht absorbiert wird, so weit gehend, dass es schon beinahe dem Inkarnatston angeglichen ist. Eng an den Leib geschmiegt, lässt die Transparenz des Kleides Judiths Körperformen erahnen, nahezu den Eindruck von Nacktheit evozierend. Um das Kleid schlingt sich ein mit einer Schleife verknoteter Stoffgürtel, dessen provisorische Anordnung den hastigen Aufbruch nach der Liebesnacht und dem Schwertstreich bezeugt. Judiths linkes Bein, dessen elegante Kurvatur von der Schulter ihren Ausgang nimmt, ist, anscheinend unter Zuhilfenahme der Hand, bis zur Mitte des Oberschenkels entblößt – ein in den Augen der Zeitgenossen gewiss hocherotisches Motiv. Der Fuß ruht auf der Stirn des Enthaupteten, wider Erwarten keineswegs lastend, vielmehr behutsam aufgesetzt. Daran knüpft die gravierende Frage nach dem Standmotiv, das von der Ausgewogenheit eines Kontraposts denkbar weit entfernt ist, zumal die tragende Funktion des rechten, verhüllten Standbeins, dessen dem Haupt des Holofernes unterschobener Fuß fast völlig im Dunkel versinkt, nur sehr schwach zur Geltung kommt.[200] Mit der Überlistung der Schwerkraft einhergehend, verliert die Gestalt an Bodenhaftung und scheint – darin an antike Nike-Figuren erinnernd – nahezu zu schweben. Dieser Eindruck wird durch die spezifische Drapierung des Kleides, der ein erhebliches dynamisches Potenzial anhaftet, wesentlich verstärkt. Wie von einem Windstoß erfasst, wird der untere Abschnitt des Kleids, den Bodenkontakt einbüßend, hochgewirbelt, dazu passend die nervös-knittrige Faltengebung, deren stilistische Herkunft aus nordischen Vorbildern unverkennbar ist. Dass die Faltenzüge einen relevanten Beitrag zur Komposition, ja, mehr noch, zur Bildaussage leisten, ist unverkennbar. Sofern Pignattis Identifikation des Enthaupteten mit einem Selbstporträt Giorgiones Akzeptanz findet, könnte man hier sogar den Willen des Künstlers zur Selbstreflexion in Erwägung ziehen, nicht zuletzt durch Vasaris

Hinweis auf Giorgiones „Gefallen an Liebesabenteuern" legitimiert. So gedacht ist nicht zu übersehen, dass die beiden wichtigsten Faltenbahnen – die eine schräg über Judiths Oberkörper drapiert, die andere zwischen deren Beine geklemmt – ein gemeinsames Ziel haben: den durch eine Faltenspalte unverhohlen preisgegebenen Schoß der Heldin, der auch das formale Zentrum des Gemäldes markiert.

Steinböck zufolge „besteht eine gewisse Unentschiedenheit zwischen der durch das entblößte Bein besonders hervorgehobenen Körperlichkeit und der Verhüllung des Körpers durch eine flächenbetonte Draperie. Man gewinnt den Eindruck, als könnte sich die Figur von dieser Draperie ‚befreien', oder besser, als sei diese erst nachträglich hinzugefügt worden. Dies würde bedeuten, dass die Judith nackt konzipiert wurde", wobei nur zu ergänzen wäre, dass Giorgione den Schritt zu völliger Nacktheit erst 1508 am *Stehenden Frauenakt* in einem Fresko am Fondaco dei Tedeschi vollzogen hat.[201] Diese diskussionswürdige Theorie führt den Autor zur Frage nach der Genese des Judith-Figurentypus, dessen antike Wurzeln in der Forschung schon immer außer Streit standen. In der Tat gab es in den Sammlungen venezianischer Adelshäuser, vor allem in jener des Kardinals Grimani, genügend „Antiken" (darunter auch der Typus einer stehenden Venus), die Giorgione als Anregung gedient haben könnten. Steinböck nähert sich dem Problem gleichsam auf Umwegen, indem er zunächst auf Albrecht Dürers Kupferstich *Die Entscheidung des Herkules* (1498/99) verweist, dessen drei Figuren untrüglich antiken, durch Grafikkopien beziehungsweise -studien vermittelten Quellen verpflichtet sind.[202] Ein Vergleich mit Dürers Stich ist instruktiv, zumal die mit dem Stock auf die nackte Verführerin einschlagende *Virtus* mit ihrem nackten, vorgestellten Bein und dem vom Gewand verhüllten Standbein beachtliche Parallelen zur Judith zeigt, zudem teilt sie mit dieser allein schon durch ihre erhöhte Position den Anschein von Abgehobenheit. Auch ein Blick auf die der Antike prinzipiell näher stehende florentinische Malerei bringt Analogien zutage. Hervorgehoben sei Steinböcks Hinweis auf Andrea del Sartos *Justitia* (Florenz, Chiostro dello Scalzo), deren Kontrapost-Haltung jedoch – und das ist der entscheidende Unterschied zur Judith – fest im Boden verankert ist. Hinzu kommt das Schwert, das Justitia ostentativ vorweist und mit festem Griff umfangen hält, wogegen es Judith – lediglich als unverzichtbares Attribut anmutend – dezent zurücknimmt und nur mit den Fingerspitzen berührt.[203]



17 *Albrecht Dürer, Die Entscheidung des Herkules, Kupferstich*

Wie problematisch eine am biblischen Text haften bleibende Deutung Judiths sein kann, hat E. Wind geradezu beispielhaft bewiesen, wenn er von einer „schrecklichen Amazone […] von einer katzenhaften Eleganz und verderblichen Bezauberung" spricht.[204] Dass gerade das Gegenteil zutrifft, findet sich schon in Justis hermeneutischem Kommentar bestätigt: „Giorgione will nicht die Geschichte der Judith erzählen, der Retterin Bethuliens, die tapfer und heuchlerisch in das Lager des furchtbaren Holofernes ging, ihn betörte und enthauptete. […] Kein Hinweis auf das Geschehnis, nicht durch die Dienerin, nicht einmal durch kleine Figuren im Hintergrund; nichts in Haltung oder Miene verrät etwas von großer Tat […] von patriotisch-frommer Erniedrigung des Weibtums zu mordender Tücke."[205] Diese Einschätzung bringt Tschmelitsch wie folgt auf den Punkt: „Das

ist nicht die blutrünstige Gestalt der Bibel, die Rächerin und Mörderin, es ist eine zwar blutvolle, doch eben eine Allegorie des Sieges des reinen Geistes über brutale Gewalt" – eine Allegorie, fügen wir hinzu, die das Spannungsverhältnis zwischen Mann und Frau sowie politisch-militärischer Räson und liebender Hingabe zu universaler Aussagekraft erhebt.[206] Ähnlich sieht dies Steinböck, allerdings um eine wichtige Bedeutungsnuance ergänzt: „Etwas *Abstraktes* setzt sich durch; eine Idee wird manifestiert. Die Erinnerung an Daviddarstellungen wird als gegenständlich verwandt empfunden; diese Judith ist etwa dem David Michelangelos vergleichbar, indem dieser Heros des Alten Bundes zum Träger einer konzentrierten Charakterisierung, einer aktualisierten Tugendhaftigkeit wird, die auf dem Boden eines zeitpolitischen Gehaltes steht."[207] Letzteres führt zu Eller, der den v-förmigen Kleidausschnitt über Judiths Bein als Anfangsbuchstaben Venedigs, folglich die alttestamentarische Heldin als Personifikation der über einen Feind triumphierenden *Venezia* interpretiert. In der Tat ist es „möglich, dass Giorgione den biblischen Konflikt auf die venezianische Geschichte und Gegenwart überträgt". Hier kommt der Landschaftsausschnitt mit der Stadtsilhouette ins Spiel, die Eller überzeugend mit Triest identifiziert. Danach handelt es sich um eine idealisierte, vom Norden her gesehene Darstellung der Stadt, die sich zwischen dem Wald am Monte Grisa und der von Bergen geschützten Meeresbucht erhebt, wobei die Kathedrale San Giusto mit dem gedrungenen, flach schließenden Campanile sowie das benachbarte Kastell einwandfrei zu erkennen sind. Dazu die erhellenden Ausführungen des Verfassers zum historischen Sachverhalt: 1369 besetzten die Venezianer Triest, mussten aber die Stadt bereits 1381 vertraglich den Habsburgern überlassen. „Der Konflikt war zur Zeit der Entstehung des Bildes latent und 1508–1509, also etwa vier Jahre nach Entstehung des Gemäldes wurde Triest erneut von den Venezianern besetzt, bis es 1509 endgültig an Maximilian von Österreich fiel. Triest bildete eine Venedig erheblich störende Unterbrechung seines Territoriums und die Gleichsetzung mit der Grenzfestung Betulia scheint durchaus naheliegend."[208] Wie aus dem Zitat hervorgeht, datiert Eller die Tafel, m. E. korrekt, auf ca. 1503/1504, womit er sich Pedroccos früher Datierung („unweit der *Madonna* in Castelfranco von 1504") annähert. Pignatti zufolge fällt die *Judith* in Giorgiones „nachbellinianische" Phase. Als Argument dafür nennt er eine „leichtere Pinselführung", die den Anschein erweckt, „als habe ein unmerkliches Flimmern in den Konturen den bellinianischen Sinn für ‚Abgrenzungen' gegen die Tiefe atmosphärischer Räume aufgelöst".[209]

Rechte Seite:
18 Giorgione, Castelfranco-Madonna, Holz, 200 x 152 cm, Castelfranco, Dom

Laut Pignatti zählt auch die *Castelfranco-Madonna* (Castelfranco Veneto, Dom) zu Giorgiones „nachbellinianischer" Schaffensphase.[210] Die Tafel ist Giorgiones einziges erhaltenes Altargemälde und dessen erstes gesichertes Auftragswerk. Nach Ridolfi (Maraviglie dell'Arte, 1648) wurde sie von dem Kondottiere der venezianischen Republik, Tuzio Costanzo, anlässlich des Todes seines Sohnes Matteo für den Dom von Castelfranco in Auftrag gegeben.[211] Matteo wurde in der dem hl. Georg geweihten Kapelle beigesetzt, die Tuzio Costanzo entweder 1489 – nach seiner Ankunft in Castelfranco – oder nach dem frühen Tod seines Sohnes erwor-



ben hatte. Als der Dom (Patrozinium: hl. Liberale) einem Neubau (Weihe: 1777) weichen musste, wurde die Familienkapelle von ihrem ursprünglichen Standort im rechten Bereich der alten Vorhalle in das rechte Seitenschiff des Nachfolgebaus versetzt.[212] Die in die Wand eingelassene Grabplatte des Verstorbenen ist mit August 1504 datiert. Indessen existiert kein Archivmaterial, das dessen Todesdatum überliefert. Die früheste Textquelle zum Tod Matteos mit Bezug auf die Grabinschrift stammt von Francesco Sansovino, der in seinem Werk *Della origine et de' fatti delle famiglie illustri d'Italia* von 1582 berichtet: „Der zweitgeborene Sohn Matteo, schön von Antlitz und von vornehmem Aussehen, in der Blüte seiner 23 Jahre Anführer von 50 Lanzen, wurde zu Lebzeiten seines Vaters im Casentinischen Krieg verwundet, und da er im Jahre 1504 in Ravenna starb, schrieb man ihn auf sein marmornes Grab." Die erste Erwähnung des Altarbildes findet sich in den anlässlich des Besuchs des Bischofs von Treviso in Castelfranco 1635 verfassten *visite pastorali*, in denen das Gemälde als „von der Hand des hochberühmten Malers Giorgione aus Castelfranco gemalt" angesprochen wird.[213] Diese Zuschreibung sowie der künstlerisch hohe Rang des Altarbilds wurden nie infrage gestellt. Auch Joachim von Sandrart hat es 1683 als „Hauptwerk" des Malers bezeichnet.[214] Ausgerechnet Roberto Longhi, in Italien wie eine Ikone der Kunstwissenschaft verehrt, bildet eine Ausnahme, wenn er dem Werk eine „gewisse Unsicherheit" anlastet, ja sogar von einem „kläglichen, glücklicherweise folgenlosen Versuch" spricht.[215] Einen relevanten Quellenwert hat auch der von Nadal Melchiori veröffentlichte *Catalogo historico di Castelfranco* (1724–1735), in dem von der Grabkapelle („errichtet für Tuzio Costanzo [den Sohn des Muzio, Admiral und Vizekönig von Zypern], der für die venezianische Republik Soldaten anführte und in Castelfranco wohnhaft war") und vom Tod Matteos 1504 in Ravenna sowie dessen Beisetzung „am Altar des hl. Georg" im Dom von Castelfranco (die Nennung der Grabplatte mit Inschrift inbegriffen) berichtet wird. Was die Datierung des Gemäldes anlangt, gibt es eine qualifizierte Mehrheit von Forschern, die sich, ausgehend vom Kontext mit Matteos Tod und dem auf dessen Grabplatte vermerkten Datum „August 1504", das als Terminus post quem angesehen wird, für 1504/1505 einsetzt. Ungeachtet dessen gibt es auch Gegenstimmen, die – im Anschluss an Richters Datierung „nicht später als 1500" – für um 1500, bisweilen sogar für das Ende des Quattrocentos plädieren; darunter prominente Kunsthistoriker, wie Ballarin, Humfrey und Anderson, die somit den Produktionsanlass von Matteos Tod leugnen und, was noch gravierender ist, den Umstand übergehen, dass ihre Frühdatierung auch eine radikale Revision der tatsächlich frühen Werke Giorgiones mit sich bringen würde.[216]

In die Datierungsdebatte hat sich unlängst auch Settis eingeschaltet, beginnend mit der Frage, ob das auf der Grabplatte angeführte Datum „wirklich das Todesdatum Matteos ist, wie gemeinhin angenommen wird? Zweifellos nicht", so seine die Untersuchungsergebnisse vorwegnehmende Antwort. Wie die in der Inschrift der Jahreszahl vorangestellten Wörter *pientissime posuit* zu bestätigen scheinen, „handelt es sich nicht um [Matteos] Todesdatum, sondern um jenes, zu dem das Denkmal [die Grabplatte] gesetzt und gewidmet wurde. Es ist möglich, dass zu

dieser Zeit die Kapelle mit Altar, Altartafel und Deckenfresken bereits vollendet war: in diesem Falle wäre August 1504 nicht der Terminus post quem für die Ausführung des Gemäldes, sondern der Terminus ante quem".[217]

Der *Quotidiano Veneto* (1803) beinhaltet einen anonymen Artikel, in dem erstmalig der Zusammenhang zwischen Grab, Altarbild und dessen Datierung in das Jahr 1504 angesprochen wird. Zudem bietet er die frühestmögliche Beschreibung des Gemäldes mit einem wichtigen Hinweis auf jenen „Porphyr-Sarkophag", der dem im Bild befindlichen Marienthron als Basis dient und dem Settis eine eingehende Untersuchung widmet. Dazu der Text des Anonymus: „Über einem Fußboden, der sich aus verschiedenfarbigen Marmorquadraten zusammensetzt, erhebt sich ein Porphyr-Sarkophag mit dem gemalten Wappen der adeligen Familie Costanzo. Der berühmte Kämpfer Tuzio trauert über den Tod seines Sohnes und ließ einen Altar errichten. Der Maler dürfte zartfühlend versucht haben, dessen Schmerz zu lindern, indem er hinter dem *Grab* einen Thron aus weißem Marmor malte, auf dem Unsere Frau sitzt […]."[218]

Pignatti zufolge „ist das Altarbild von Castelfranco für die venezianische Malerei des frühen Cinquecento von revolutionärer Bedeutung."[219] Giorgione greift das von Antonello da Messina und Giovanni Bellini in Venedig in der zweiten Hälfte des Quattrocentos initiierte Thema der *Sacra Conversazione* auf und verleiht ihm sowohl in formaler als auch in gehaltlicher Hinsicht völlig neue Ausdruckswerte, die sich, nicht zuletzt durch den Traueranlass präjudiziert, in einer seelisch vertieften Stimmungslage manifestieren. Innovativ ist vor allem die Idee, die Szene nicht, wie es bis dahin in der venezianischen Malerei (so auch bei Cima da Conegliano und Alvise Vivarini) üblich war, im innerbildlichen Rahmen eines kapellenartigen c*asamentos* oder Kuppelbaldachins unterzubringen, sondern zur Gänze in den Freiraum auf eine Terrasse mit landschaftlichem Hintergrund zu verlegen. Hinzu kommen die exponierte Position der auf einem bis in den Himmel ragenden Thron sitzenden Gottesmutter sowie die Reduktion auf zwei in weitem Abstand voneinander und in merklicher Distanz vom Betrachter angeordnete Heiligenfiguren. In Bellinis *Pala di San Giobbe* sind es sechs, in dessen *Pala di Zanipolo* sogar zehn Heilige, die – in nahezu direktem Kontakt mit der zentral situierten Madonna – einem *horror vacui* gleich dicht gedrängt und auf dem unteren Bildrand stehen und dadurch den Eindruck einer unmittelbaren Beziehung mit dem Betrachter evozieren. Derlei Vergleiche beweisen Giorgiones Eigenständigkeit – weit davon entfernt, jene vermeintliche stilistische Affinität mit der *Pala di San Giobbe* zu bestätigen, die Anderson zum Anlass genommen hat, die *Castelfranco-Madonna* in zeitlicher Annäherung an das angebliche Vorbild mit „um 1500" zu datieren.[220]

Die mit ihrer Höhe in der italienischen *Sacra Conversazione*-Malerei beispiellose Thronanlage erinnert fast schon an ein Turmgebilde, das, aus vier Quaderschichten bestehend, seitlich und nach vorn abgestuft ist. Die exzeptionelle Höhe des Baus resultiert nicht zuletzt daraus, dass der eigentliche Marienthron mit weißem Marmorsockel auf dem bräunlichen Porphyr-Sarkophag lastet, somit erst oberhalb davon ansetzt. Und in der Tat, so Settis, habe es den Anschein, „als wäre dieser geheimnisvoll aus dem Himmel herniedergekommen, und wirklich scheint er sich

über die Grenzen des Bildes hinauszuerstrecken".[221] Mit Worten Justis: „Der Thron auf dem *Castelfranco-Altar* ist so hoch, dass die Füße der Madonna noch über den Köpfen der Heiligen erscheinen. Diese ungewohnte Höhe gibt eine eigentümliche Würde und Unnahbarkeit […]. Diese Maria ist nicht gesonnen, zu den Heiligen oder gar zur Gemeinde herabzusteigen, wie in der volkstümlichen Legende: die üblichen Stufen fehlen; sie ist eine himmlische Erscheinung, der wir uns nur im Geiste, im Gebet, nahen können."[222] Wie aus Bellavitis' Untersuchung hervorgeht, ist das pyramidenförmige Schema der Thronarchitektur exakt in das perspektivische System der Bodenplatten eingebunden, dem zufolge alle Fluchtlinien im Schoß Mariens konvergieren – Letzteres laut Hornig ein Hinweis auf deren Rolle als Gottesgebärerin.[223] Was sich hier im Sinne eines *sursum corda* des Gläubigen zunächst als Untersichtdarstellung präsentiert, wandelt sich unversehens – einem ambivalenten Wechselspiel gleich – in Draufsicht (gleichsam vom Himmel herab betrachtet), wenn man zum einen den leicht aufgeklappten Fußboden beachtet, zum anderen feststellt, dass selbst die bereits der oberen Bildhälfte angehörende Deckplatte des Postaments mitsamt der Thronstufe immer noch aus dem Blickwinkel der Vogelperspektive wahrzunehmen ist. Neuerlich erweist sich ein Vergleich mit der *Pala di San Giobbe* als nützlich, wo von der mit dem unteren Bildrand deckungsgleichen Bodenfläche nichts zu sehen ist und der Blick in starker Untersicht zum Tonnengewölbe des *casamentos* emporgeführt wird. Ein gravierender Unterschied besteht ferner darin, dass der Thron bei Bellini mit reichem Zierrat versehen ist, wogegen sich Giorgiones Thronbau aus lauter kubischen Elementen zusammensetzt, die – mit Ausnahme des Costanzo-Wappens – keinerlei Dekorationsmotive aufweisen. Das schmückende Moment bleibt ausschließlich der Brokatdraperie an der Rückenlehne des Throns und dem grünen, floralen Teppich osmanischer Provenienz vorbehalten; mit ihrer hochrechteckigen Form betonen diese die Vertikalachse der Komposition.

Ähnlich wie Judith im St. Petersburger Gemälde, neigt die Madonna ihr Haupt. Ihr gesenkter, von Schatten umflorter und Trauer bekundender Blick zielt auf Matteos Sarkophag.[224] Die linke Hand auf die Thronarmlehne gestützt, hält sie in ihrer Rechten den wie in Halbschlaf versunkenen Jesusknaben, der mit seiner Schräglage und Beinstellung Analogien zu jenem im Oxforder Marienbild zeigt. Ihr karminroter Mantel verrät hinsichtlich Licht-Schatten-Teilung und Faltengebung deutliche Parallelen zum Kleid Judiths. Die wichtigste Faltenbahn nimmt vom rechten Knie Mariens ihren Ausgang, greift die Körperschräge des Jesuskindes auf und leitet sie in Richtung des heiligen Franziskus weiter, auf den auch der rechte, knittrig auf dem Thronpodest liegende Mantelzipfel hinweist. Im linken, durchgestreckten Arm des Heiligen scheint diese Bewegungsrichtung auszuklingen. Maria trägt ein an ihrem Oberkörper fast vollständig sichtbares Kleid, das nicht, wie sonst in der italienischen Malerei, in Blau, sondern in Dunkelgrün gehalten ist, darin etwa an Memling und generell an flämische Gepflogenheiten erinnernd.[225] Derselbe Farbton kennzeichnet auch die mit Rot alternierenden Streifen des zu Füßen der Madonna ausgebreiteten Teppichs sowie die den Thron hinterfangenden Baum- und Buschreihen. Erheblich aufgehellt tritt er am osmanischen Teppich in Erscheinung,

der für eine direkte Verbindung zwischen der Gottesmutter und dem Sarkophag sorgt. Nur geringfügig weiter als der hl. Franziskus vom Thronpodest abgerückt, hat ein im Vollharnisch gerüsteter Ritterheiliger Aufstellung genommen, der sich mit seinem Visavis, dem *pater seraphicus*, der Madonna und der pyramidal geschichteten Thronanlage zum kompositionsbeherrschenden Dreieck zusammenschließt. Grelle Lichtreflexe unterstreichen die metallene Härte seiner detailliert wiedergegebenen Rüstung. Wie auch an seinem Gegenüber geben lange Schlagschatten Auskunft über den Einfallswinkel des von rechts einströmenden Lichts. In seiner Linken hält er eine bis in die Bildecke vorstoßende Lanze, an der eine rote Fahne mit weißem Kreuzeszeichen befestigt ist. Die zur schräg hinabweisenden Mantelfalte Mariens parallel verschobene Lanze trägt nachhaltig dazu bei, die durch Symmetrie mitbedingte Starrheit der geometrisch konzipierten Bildstruktur zu mildern. Hier stellt sich die Frage, um welchen Heiligen es sich konkret handelt. In der Fachliteratur werden mehrheitlich der hl. Liberale als Patron des Doms von Castelfranco und der hl. Georg, dem die Familienkapelle der Costanzo geweiht ist, genannt. Jüngst meinte Eller in ihm den Soldatenheiligen Mauritius zu erkennen, der gegen Ende des dritten Jahrhunderts in Gallien sein Martyrium erlitten hatte. Ein solitärer Identifikationsversuch, der wohl auch künftig in der Forschung kaum Anklang finden wird, zumal völlig übergangen wird, dass der Heilige aufgrund seiner afrikanischen Herkunft vorwiegend als Mohr dargestellt wurde.[226] Die größte Glaubwürdigkeit hat m. E. der auf einen Malteser-Heiligen abzielende Vorschlag Andersons, den Settis mit dem Hinweis auf den dem Orden angehörenden hl. Nicasius konkretisiert, nachdem diesen schon Lucco (im Bildtitel allerdings mit einem Fragezeichen versehen) in Erwägung gezogen hatte.[227] Der Heilige entstammt einer Familie des sizilianischen Adels und wurde 1187 zum Märtyrer. Demzufolge wird er vor allem in Palermo und Messina verehrt, wo sein Kult mit jenem des hl. Franziskus (so wie auf dem Altarbild von Castelfranco) in Verbindung steht. Daraus ergeben sich zwingende Konnotationen mit der Familiengeschichte der Costanzo, deren Wurzeln ebenfalls in Sizilien, genauer in Messina liegen. Das im Kontext mit dem hl. Nicasius entscheidende Faktum besteht darin, dass Tuzios jüngerer Bruder Matteo (nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Sohn Tuzios!) als Ritter des Malteserordens die Ämter eines Priors von Messina und Komturs von Palermo bekleidete – für Tuzio Anlass genug, um in der Altartafel unter Berufung auf den hl. Nicasius und der Schirmherrschaft der Madonna[228] an seine Verbundenheit mit der sizilianischen Heimat sowie dem Malteserorden und nicht zuletzt an die militärischen Ruhmestaten der drei Generationen angehörenden Mitglieder der Costanzo-Familie zu erinnern.[229]

In weitem Abstand von seinem ritterlichen Gefährten positioniert, ist dem hl. Franziskus eine vermittelnde Funktion zum Betrachter zugeteilt, frei von jeglicher Interaktion mit seinem Gegenüber, welche die transzendente Ruhe der Sacra Conversazione stören könnte. Laut Justi „gehen keinerlei Gesten zwischen den Heiligen hin und her, wie sonst auf venezianischen Altären jener Zeit, kein Händefalten und Emporwenden und Deuten zur Madonna“.[230] Ostentativ zeigt Franziskus das Wundmal seiner linken Hand. Im Gleichklang mit der Madonna ist

sein ebenso halb verschattetes Antlitz von Trauer erfüllt, die sich auch in seinem dunkelbraunen, nur geringfügig von Lichtreflexen berührten Habit niederschlägt. Häufig wird auf die Nähe des Heiligen zu seinem Pendant in Bellinis *Pala di San Giobbe* hingewiesen. Indessen bestehen zu dieser lediglich Parallelen bezüglich der allerdings seitenverkehrt wiedergegebenen Haltung, im Ausdruck hingegen könnte der Unterschied nicht größer sein, zumal Bellini den Heiligen extrovertiert, geradezu missionarisch-agitatorisch mit direktem Verweis auf die Seitenwunde interpretiert, während ihn Giorgione, introvertiert nachsinnend, in stiller Trauer und mit gleichsam nach innen gerichtetem Blick zur Darstellung bringt. Eller vermutet im Antlitz des hl. Franziskus „ein Porträt des Vaters Tuzio". Ähnliches gilt für den hl. Nicasius, dessen jugendliches Gesicht man im Sinne einer Allusion auf Matteo deuten könnte.[231] Einen für die Komposition mitentscheidenden Beitrag leistet der an beiden Seiten des Thronturms auf Stangen angebrachte dunkelrote Vorhang, der – vom byzantinischen *parapetasma* ableitbar – vom Kaiserthron ikonografisch auf den Thron der Gottesmutter übertragen wurde. Da dieser aus einem schweren, faltenresistenten Samtstoff besteht, dient er als kompakte unverrückbare Wand, die eine zweifache Funktion erfüllt: Zum einen trennt er die Terrassenzone von der Landschaft, somit den Vorder- vom Hintergrund, zum anderen unterteilt er die Bildfläche, die Heiligen von der Madonna absondernd, im Verhältnis von 2:1, wobei das obere Drittel der Himmelskönigin vorbehalten ist, die, das Firmament im Rücken, über der Landschaft zu schweben scheint. Die Idee zum Einsatz eines Vorhangs könnte, so Settis, auf ein Gemälde zurückführen, das Bellini 1488 für den Dogen Agostino Barbarigo gemalt hatte und das 1501 als Altarbild nach Murano (S. Maria degli Angeli) gelangte und später in die Muraneser Kirche S. Pietro Martire übertragen wurde.[232] Gleichwohl sind die Unterschiede zwischen den beiden Bildern beträchtlich. Dennoch erweist sich ein Vergleich insofern als nützlich, als darin die innovative Modifikationsfähigkeit Giorgiones manifest wird. Auch in der breitformatigen *Pala Barbarigo* ist die Szene (eine Sacra Conversazione mit dem Dogen als Stifter) auf einer Terrasse vor einem Vorhang platziert, der – an einer mit dem oberen Bildrand fast deckungsgleichen Stange befestigt – jedoch nicht wandähnlich fixiert, sondern zum Wegziehen gedacht ist, sodass die rechts außen sichtbare Landschaft, einem Blick aus dem Fenster gleich, als Ausschnitt und nicht, wie bei Giorgione, als eine der Autonomie angenäherte landschaftliche Ganzheit erfahren wird. Einen direkteren Vorbildcharakter könnte man jener Tafel beimessen, die Alvise Vivarini 1480 für die Chiesa di San Francesco in Treviso (heute: Venedig, Accademia) gemalt hatte. Auch dort ist im beidseitigen Anschluss an den Marienthron ein Vorhang ausgespannt, dessen Befestigungsstange allerdings deutlich weiter als in der *Pala Barbarigo* vom oberen Bildrand entfernt ist und sich analog zu Giorgione über die gesamte Bildbreite erstreckt.[233]

Über beziehungsweise hinter dem Samtparavent erstreckt sich die Landschaft unter einem hohen Himmelsgewölbe in die Tiefe, mit der vergleichsweise flächenspezifischen Figuren- und Thronkomposition kontrastierend. Dass die beiden Bildbereiche nicht auseinanderklaffen, dafür sorgen eine „atmosphärische Lichtschilderung" (Pochat) und ein „beständiges Variieren der vibrierenden Farbnuan-

cen" (Pignatti). Eine Verbindung zwischen Vorder- und Hintergrund garantieren vor allem die verschiedenen Grünwerte der Thronteppiche und des Marienkleides sowie die Brauntöne am Sarkophag und an der Thronlehne mit der Brokatdraperie – beides Farbbereiche, die in der Landschaft wiederkehren. Zudem findet die „traumhaft-nostalgische Stimmung der Figuren" im blassblauen wolkenlosen Himmel, mit dem der Landschaftsraum im Hintergrund atmosphärisch zu verschmelzen scheint, ihren natürlichen Widerhall.[234] Dazu Pochats Resümee: „Eine neue Religiosität und ein persönliches Sentiment kommen [hier] zum Ausdruck, die im Erlebnis der schönen, verklärten Natur ihren Rückhalt sucht."[235] Die vielleicht erhellendste, zumal wahrnehmungsgestützte Formulierung zum Problem der fast schon autonomen Landschaft stammt von Justi: „Der Ausblick ist durch den Thron zerschnitten, aber die beiden Hälften wirken doch durchaus nicht als zwei besondere Fensteraussichten wie auf Bellinis Altar [= *Pala Barbarigo*] […] in der Landschaft ist seine trennende Kraft überwunden durch das fortlaufende Band des Buschwerks und durch die ruhige Fläche der See, deren Horizontlinie die außen rahmenden Höhenzüge verbindet; es ist nicht jeder Ausschnitt für sich erfunden […], sondern man fühlt deutlich den Zusammenhang des Ganzen, der Thron verdeckt offenbar keine wesentliche Form […]. Das hatte man noch nie in einem Altargemälde [mit dem Thema einer Sacra Conversazione] gesehen."[236] Den weit in der Ferne nur knapp über der Buschreihe verlaufenden Horizont identifiziert Justi mit dem „Glanz eines Meeresspiegels", dem man in seiner ‚impressionistisch' verschwommenen Malweise auch in der Hintergrundslandschaft des *Judith*-Gemäldes begegnet. Auch Hetzer teilt Justis Meinung, wenn er schreibt: „Zum ersten Mal sehen wir das Meer in seiner weiten und lichten Unendlichkeit auf das Gefühlsleben des Individuums bezogen, als Resonanz des unbestimmten, ahnungsvollen, stillen und doch bewegten Lebens der Seele."[237] So bestechend diese zu psychologisierender Deutung verleitende Anschauung auch anmutet, wird man doch auch einen anderen geografischen Sachverhalt in Erwägung ziehen müssen. Meines Erachtens handelt es sich um die im Dunst liegende, nicht selten in Nebel getauchte Tiefebene der Terraferma, von den Hügelausläufern der Gegend um Asolo aus gesehen, somit aus einem realistischen Ausblick, in den man auch die in weiter Ferne befindliche Adria gedanklich einbeziehen könnte. Pignattis Hinweis auf Asolo, der Residenz Caterina Cornaros, ist auch insofern berechtigt, als Tuzio Costanzo dort häufig zu Gast war. So gedacht könnte man den links über dem hl. Nicasius befindlichen kastellartigen Landsitz als Anspielung auf die Burg von Asolo interpretieren, wobei der daraus hervorstechende mächtige Wehrturm angesichts seines beschädigten Dachs vielleicht auf die militärische Laufbahn Matteo Costanzos hindeutet.[238]

Hüttinger zufolge ist die *Castelfranco-Madonna* „eine Inkunabel jenes Verhaltens, das danach strebt, den irdischen Bereich als ein System harmonischer Maße zu verstehen – der klassischen Kunst".[239] Meines Erachtens sollte man mit Tschmelitsch sogar, wie allein schon die klassische Dreieck-Komposition nahelegt, überhaupt vom ersten Ergebnis der „venezianischen Hochrenaissance-Malerei" sprechen, wiewohl dieser umbrechende Entwicklungsschritt häufig Giovanni Bellinis

Pala di San Zaccharia zuerkannt wird. Dabei ist nur zu bedenken, dass in Giovannis mit 1505 datierter und in ein retardierendes *casamento* eingebetteter *Sacra Conversazione* immer noch ein Hauch von Quattrocento-Malerei spürbar ist. Vermutlich erst knapp nach Giorgiones Werk entstanden, machen sich in Giovannis Gemälde bezüglich der unter dem Primat des Lichts stehenden Farbgebung bereits deutliche Reflexe der Malweise des jüngeren, vormals im Atelier des Altmeisters arbeitenden Kollegen bemerkbar – ein Einfluss, der sich im weiteren Schaffen Giovannis, denkt man etwa an dessen Seitenaltarbild in S. Giovanni Crisostomo (dat. 1513), sogar noch verstärken wird.[240]

Die tiefstgreifenden Überlegungen zur neuen Stillage des Gemäldes stammen von Hetzer, dessen Werkbetrachtungen stets von den Gesetzen der visuellen Wahrnehmung ausgehen. Dazu nur einige Textpassagen: „So haben wir nicht ein vertikales Nebeneinander wie im 15. Jahrhundert, sondern ein Ineinandergreifen senkrechter und waagrechter Richtungen. Man achte besonders darauf, wie im Thronaufbau horizontale und vertikale Flächen ineinander verzahnt sind." Hinzu kommen „Schrägbewegungen, die zu den Grundrichtungen als etwas Neues hinzutreten, die das 15. Jahrhundert [G. Bellinis *Pala di San Zaccharia* eingeschlossen] noch kaum gekannt hat". Daraus resultiert „ein reiches Spiel von Richtung und Gegenrichtung, Schräge und Gegenschräge, Kontrast und Wiederholung, Spannung und Lösung". Neu ist ferner – trotz Bedachtnahme auf ein ausgewogenes Strukturgefüge – das Aufkommen dynamischer Elemente. „Bewegung wird auch für ihn [Giorgione], wie für alle großen Meister des 16. Jahrhunderts, zum schöpferischen, gestaltenden Prinzip." Dazu der Autor nachsetzend: „Maria und die beiden Heiligen bilden ein gleichschenkeliges Dreieck; dies aber hat nicht, wie in der mittelitalienischen Kunst, den Charakter einer abstrakten Ordnungsform, vielmehr fließt die Bewegung von der Madonna über die Abtreppungen des Throns auch schräg nach beiden Seiten."[241] Dieser kognitiven, von der Fläche ausgehenden Erfahrung begegnet der räumliche Aspekt jener pyramidalen Struktur, die in Gegenrichtung das Höhenstreben der Madonna mittels Perspektive beziehungsweise der nach oben zu konvergierenden Fluchtlinien – in einem ambivalenten Verhältnis zum Herabblicken der Gottesmutter – dynamisch forciert.

DIE MITTLERE SCHAFFENSPHASE

Abb. 19, S. 77

Laut Vasari hat Giorgione „in seinen Anfängen […] viele Madonnenbilder und Bildnisse, die so lebensvoll, als schön sind“ gemalt – und nicht nur in den Anfängen, wie das mit 1506 datierte *Bildnis einer Frau (Laura)* (Wien, Kunsthistorisches Museum) beweist. Die genaue Datumsangabe – eine der wenigen chronologischen Fixpunkte in der kurzen Karriere des Künstlers – sowie dessen Urheberschaft sind einer auf der Rückseite des Gemäldes vermerkten Inschrift zu entnehmen, deren deutsche Übersetzung lautet: „Am 1. Juni 1506 wurde dieses von der Hand des Meisters Giorgio aus Castelfranco des Kollegen von Meister Vincenzo Catena auf Betreiben von Misier Giacomo gemacht.“ Wie weiter aus der Inschrift hervorgeht, hatte sich Giorgione mittlerweile vom Atelier Bellinis losgelöst und war dem Werkstattbetrieb seines *cholega di maistro vicenzo Chaena* (= Catena) als „Teilhaber“ beigetreten. Im Unterschied zu seinem älteren, aus begüterter Familie stammenden Kollegen konnte sich der 28-jährige Giorgione noch kein eigenes Atelier leisten, zumal ihm Aufträge seitens der öffentlichen Hand bis dahin versagt geblieben waren. Catenas Werkstatt befand sich im Bezirk San Bartolomeo, wo auch Dürer während seines zweiten Venedig-Aufenthalts wohnte und am *Rosenkranzfest* (1506; Prag, Národni Galerie), das für den Altar der deutschen Gemeinde (Fondaco dei Tedeschi) in der Kirche San Bartolomeo bestimmt war, arbeitete.

Das Gemälde befand sich bis 1636 im Besitz Bartolomeo della Naves, dessen Sammlung von Viscount Basil Feilding, dem englischen Botschafter in Venedig zwischen 1635 und 1638, für Lord Hamilton erworben wurde. Bis dahin galt es – unter der Bezeichnung „Petrarcas Laura“ – als Werk Giorgiones. Erst als es in die Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm gelangt, entschwindet der Name des Künstlers, nunmehr inventarisiert (1659) als Arbeit eines *unbekhandten Mahlers*.[242] Daran ändert sich auch im 18. Jahrhundert nichts. Anstatt Giorgione bringt man Künstler wie Palma Vecchio und Bassano ins Spiel – Zuschreibungen, die in der Folge mit „Palma-Schule“ (1796) und „Venezianische Schule“ (1837) abgeschwächt werden. Und noch am Ende des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als man Romanino (E. v. Engerth, 1882) und Boccaccio Boccaccino (A. Venturi, 1915) als Schöpfer des Gemäldes in Erwägung zieht, tappt man im Dunkeln.[243] Erst mit H. Dollmayrs Entzifferung der Inschrift im Jahre 1887 beginnt sich das Blatt zu wenden, wobei es nicht ganz korrekt ist, wenn Pedrocco[244] und in der Folge Nepi Scirè und Ferino-Pagden meinen, dass die erste Zuschreibung an Giorgione auf Justi zurückgeht, zumal Justi 1908 eine Zuschreibung an den Künstler lediglich für „möglich“ hält und eine diesbezüglich „ernsthafte Prüfung“ empfiehlt; bezeichnenderweise erwähnt der Autor das Bild in der zweiten Fassung

seiner Giorgione-Monografie (1925) mit keinem Wort.[245] Erst Wilde liefert 1931, nachdem Longhi 1927 dem Namen des Malers vorsichtshalber ein „vielleicht" vorangesetzt hatte, ein eindeutiges Bekenntnis zugunsten Giorgiones Urheberschaft und dessen authentischer Inschrift.[246] Seit seinem profunden Aufsatz wird die Zuschreibung an Giorgione allgemein anerkannt.

Das *Frauenbildnis Laura* verkörpert in der venezianischen Porträtmalerei der Renaissance einen einschneidenden Entwicklungsschritt, dem Giovanni Bellini mit seinem nur wenige Jahre zuvor geschaffenen *Bildnis des Dogen Leonardo Loredan* (1501, London, National Gallery) vorangegangen war, wiewohl bezüglich unnahbar steifer Pose und Konturenschärfe noch ganz dem Quattrocento verpflichtet. Bellinis Dogengemälde steht immer noch im Bann jener durch Zeitlosigkeit und Unveränderlichkeit gekennzeichneten Bildnismalerei, der, so Wilde, „jede Verbindung des Menschen mit seiner Umgebung fehlt".[247] Lediglich in der durchgehenden Dreiviertelansicht-Darstellung fühlt sich Giorgione noch an die Tradition gebunden, wogegen Lorenzo Lotto in seinem etwa ein Jahr früher gemalten *Bildnis des Bischofs Bernardo de' Rossi* (1505, Neapel, Galleria Nazionale di Capodimonte) bereits um einen Schritt weiter geht, indem er das Haupt des Porträtierten dynamisch aus der Schrägposition des Körpers beinahe in die Frontalansicht wendet.[248] Letzteres führte zwar zu einer bis dahin in der venezianischen Porträtmalerei ungewöhnlichen Unmittelbarkeit in der Kontaktnahme mit dem Betrachter, umwälzend neu aber war Giorgiones zwischen Licht und Schatten oszillierende, Konturen auflösende Farbgebung, der die Porträtierte ein zuvor ungeahntes Maß an lebendiger Natürlichkeit und Individualisierung des Gesichtsausdrucks verdankt. Ferino-Pagden zufolge „gilt Giorgiones *Laura* heute als der Inbegriff des modernen Frauenbildnisses der Renaissance, als Prototyp der Idealporträts der sogenannten *belle donne*".[249]

Neu ist ferner Giorgiones Neigung zum Ausschnitthaften, insofern vom Oberkörper Lauras so viel gezeigt wird, dass die rechte Hand ganz sichtbar, die linke, die den aufgerafften Mantel an den Körper zu pressen scheint, in ihrer Funktion zumindest erahnbar ist.[250] Daraus resultiert eine deutliche Annäherung an den Halbfigurentypus, von dem in den venezianischen Quattrocento-Bildnissen noch nichts zu bemerken ist. Im Gegensatz dazu platzierten etwa Antonello da Messina, Giovanni Bellini und Alvise Vivarini ihre Porträts zumeist auf einer den Betrachter absondernden Brüstung, dadurch den Eindruck statuarischer, außerhalb jeglichen Handlungsspielraums stehender Büsten vermittelnd. Eine Ausnahme bildet lediglich Alvise Vivarini, in dessen *Porträt eines Mannes* (1497; London, National Gallery) – m. W. erstmalig in der venezianischen Bildnismalerei, aber unter Beibehaltung der Brüstung – eine Hand zum Vorschein kommt.[251] Wie so häufig in der venezianischen Quattrocento-Tradition, setzt auch Giorgione sein Frauenbildnis vor schwarzen Grund, allerdings mit einem gravierenden Unterschied: Da die Porträtierte von locker angeordneten Lorbeerzweigen hinterfangen wird, ist die sonst flächenhaft blockierende, folienartige Geschlossenheit des Grundes aufgehoben, gewinnt dieser an geheimnisvoller, rational nicht fassbarer Tiefe.

Die im Dreiviertelprofil wiedergegebene Laura richtet ihren Blick nach links, nicht gedankenverloren in die Ferne schweifend, sondern wie mit einem imagi-



19 Giorgione, Frauenbildnis („Laura"), Leinwand auf Holz, 41 x 33,6 cm, Wien, Kusthistorisches Museum

nären Visavis kommunizierend. So gesehen wäre laut Ferino-Pagden durchaus „in Betracht zu ziehen, ob nicht doch zwischenzeitlich mit der Idee gespielt wurde, der Laura ein Pendant zur Seite zu stellen".[252] Mit dem naturalistisch individualisierten Antlitz der Laura setzte der Künstler einen Meilenstein im Genre des venezianischen Frauenbildnisses. Darin waren ihm m. W. nur Gentile Bellini mit dem *Porträt der Caterina Cornaro* (Ende der 90er-Jahre des 15. Jahrhunderts; Budapest, Museum der Bildenden Künste) und Carpaccio mit den *Zwei venezianischen Damen* (ca. 1490/95; Venedig, Museo Correr) vorangegangen. In anderen Fällen, wie etwa bei Giovanni Bellini, Cima da Conegliano oder Alvise Vivarini, sind es lediglich die einem Idealtypus folgenden Marienbildnisse, die man als Vergleich heranziehen könnte. Hier wird umgehend evident, dass Giorgione ein konkretes Modell – eine eher ländliche Schönheit mit relativ breitem Gesicht, sinnlichem Mund und gedrungenem Hals – vor Augen gestanden war. Tschmelitsch spricht von einem „pyknischen Typ, der weiter vom Maler bevorzugt wird".[253] So auch in seiner *Tempesta* mit der ihr Kind stillenden Frauenfigur, die, so Wilde, „hinsichtlich der Einzelformen des Kopfes, des Gesichts, [zusätzlich der Haartracht] und des umrahmenden Blattwerks […] große formale Ähnlichkeit mit der Laura aufweist".[254] Neben dem blühenden Inkarnat der Porträtierten ist es vor allem deren Augenpartie, welche die größte Aufmerksamkeit des Betrachters erregt. Wie Wilde bemerkt, sei es der oft gefeierte „schwimmende Blick, dem alles Willensmäßige fehlt und der allein das Gefühlserfüllte gibt" – eine Aussage, über die sich streiten lässt. Schon verlässlicher ist seine Wahrnehmung, wenn er schreibt: „Auch den Augen fehlt jede fest umschriebene Form. Augapfel, Lider und Brauen sind nur Farbflecken, die Iris mit den unregelmäßig aufgesetzten Lichtern durchscheinend, braun im Inneren und rötlich gefärbt am unteren Rand."[255] Von solchen formvernachlässigenden Tendenzen sind Giorgiones Vorgänger und Zeitgenossen, deren Interesse primär auf die präzise Wiedergabe der Formen abzielt, noch weit entfernt. Auch Lauras rechte Kopfbegrenzung zeigt keinerlei lineare Konturierung, sondern scheint im Dunkel des Grundes zu versinken. Auf ihrem brünetten, streng gescheitelten Haar, aus dem sich nur ein schmeichelnd herabfließendes Löckchen gelöst hat, liegt ein transparenter Schleier, dessen Existenz lediglich aufgrund seiner zittrig verlaufenden Weißkonturierung wahrnehmbar ist. Auch dieser verschwindet zunächst in der Dunkelfolie, ehe er an der linken Schulter – nunmehr in ein schalähnlich gerafftes Gebilde verwandelt – wieder auftaucht, in großem Bogenschwung das tiefe Dekolleté überkreuzt und in unverkennbar erotischer Absicht die rot knospende Spitze der entblößten Brust in sanfter Berührung umspielt. Die dralle *bellezza* trägt einen krapproten Mantel mit gelblich braunem, zum Kragen umgestülptem Pelzfutter. Da die Schöne offensichtlich keine *camicietta* (= Unterhemd) trägt, darf man sie sich unter dem Mantel nackt vorstellen, sie folglich mit dem weichen Pelzfutter – gewiss auch eine erotische Komponente – in unmittelbaren Hautkontakt kommt. Die erotisch durchschlagendste Geste besteht freilich darin, dass sie den Pelzbesatz mit der rechten Hand wegzieht und dadurch dem voyeuristischen Betrachter ihren halb nackten Oberkörper zur Schau stellt, wobei bisweilen gerätselt wird, ob sie vielleicht schon im Begriff ist, den Mantel

wieder zu schließen. Laut Ferino-Pagden „bleibt unklar ob sie […] den Mantel […] soeben weggezogen hat oder den Busen im nächsten Moment im weichen Pelz bergen wird“. Letzterem widerspricht indes die Wahrnehmung, die den Schwung des Seidentuchs als dynamisch nach unten zielenden, somit das Öffnen des Mantels verstärkenden Vektor interpretiert. Dass der *Laura*, entgegen Wildes Behauptung, keineswegs „alles Willensmäßige fehlt“, sie durchaus zu selbstbewusstem Handeln bereit ist, bezeugen zum einen das heftig gekurvte Seidentuch, zum anderen die mit zahlreichen Diagonalen dynamisierte Komposition. Dies beginnt schon am schräg gezogenen Scheitel der Frisur und setzt sich fort in den Schrägen, den Brustausschnitt begrenzenden Pelzstücken, in deren diagonaler Gerichtetheit auch die Hand einbezogen ist. Kennzeichnend für diese Dynamisierung sind ferner die asymmetrisch angeordneten Lorbeerzweige, die erst rechts in vollem Umfang sichtbar werden und die von links unten ansteigende Diagonalkomponente weiterführen.

Neu ist, so Baldass, „vor allem die leuchtende und doch malerisch gedämpfte, auf wenige Töne beschränkte Farbengebung“, die, ausgehend vom roten Mantel, im wie von innen heraus leuchtenden Inkarnat, dessen Schattenpartien von Graubeimengungen völlig unberührt sind, wiederkehrt. Laut Wilde leistet auch die Malweise ihren innovativen Beitrag. Denn „nirgends sieht man eine zusammenhängende, feste Linie, alle Konturen vibrieren […]. In Wirklichkeit sind diese mit höchster Kunst zum ersten Mal als rein farbige Erscheinung wiedergegeben […]. Diese immer wieder absetzende Führung des Umrisses […] wird der ganzen venezianischen Malerei des Cinquecentos zum Vorbild.“[256] Dies wirft neuerlich die Frage nach möglichen Beziehungen zu Leonardos *sfumato* auf. Grundlage dafür ist Vasaris Bericht, wonach „Giorgione einige Werke von der Hand Leonardos gesehen hatte; sie waren sehr verwischt in den Konturen, und, wie man sagt, stark ins Dunkel modelliert; und diese Malweise gefiel ihm so sehr, dass er ihr, solange er lebte, immer nachging“. Gestützt auf diese Aussage, gelangten manche Forscher, wie etwa Salvini und Battisti, zu einer positiven Beantwortung der vorhin gestellten Frage. Indessen wurden ihre auf eine Affinität mit Leonardo abzielenden Thesen erst jüngst von Holberton gründlich widerlegt. Wie auch Ferino-Pagden bekräftigt, „finden wir in [der *Laura*] weder Leonardos Sfumato noch sein Chiaroscuro zur Anwendung gebracht“.[257] In seiner Beweisführung zugunsten eines Einflusses von Leonardo verweist Battisti, wie später auch Humfrey und Lucco, auf dessen *Porträt der Ginevra de' Benci* (ca. 1476; Washington, National Gallery), das sich einst in der Sammlung des Bernardo Bembo, Pietro Bembos Vater, befand und das Giorgione mit einiger Wahrscheinlichkeit gekannt hat. Schon eine flüchtige Betrachtung des Gemäldes macht deutlich, dass ein Vergleich mit der *Laura* als Beleg für einen leonardesken *sfumato*-Nachweis – abgesehen davon, dass auch Leonardos Porträtierte sich vor einem vegetabilen Hintergrund, einem Wacholderstrauch, befindet – untauglich ist, zumal dafür Leonardos Bildnis auch viel zu früh entstanden ist und demzufolge die sittsam gekleidete *Ginevra* mit ihrer detailliert wiedergegebenen Löckchenfrisur sowohl in ihren Umrissen als auch im Binnenbereich des Kostüms noch deutlich dem Linearismus des Quattrocentos verpflichtet

ist.[258] Ähnlich wie in den *Drei Lebensaltern*, vor allem in der *Tempesta* und den *Drei Philosophen,* handelt es sich hier um eine Kompilation mehrerer Bedeutungsebenen, darüber hinaus um ein *arkanum*, das Giorgiones kunsterfahrener und humanistisch gebildeter Klientel noch zusätzliche Interpretationsmöglichkeiten offenließ. Ausgehend vom in der Inschrift nur unvollständig wiedergegebenen Namen des Auftraggebers *messer giacomo*, wird in den meisten Exegesen einleitend die Frage gestellt, ob die Porträtierte dessen Ehefrau oder Mätresse oder eine Kurtisane war, wobei man sich lediglich darin einig ist, dass das auffällige Motiv der Lorbeerzweige (italienisch: *lauro*) einen bildlichen Hinweis auf ihren Namen birgt. Anzunehmen ist, dass die Eintragung („Petrarcas Laura") im Inventar der Sammlung des Bartolomeo della Nave „ihre Richtigkeit besitzt und dass tatsächlich mit dem Porträt von messer Giacomos präsumptiver Geliebten zugleich das Bild jener berühmten Dame der Dichtung beschworen werden sollte, die im ausgehenden 15. Jahrhundert zur literarischen Kultfigur *par excellence* geworden war: Laura, der Heldin von Petrarcas […] Meisterwerk, dem *Canzoniere*", der, 1501 bei Aldo Manuzio ediert, in der Lagunenstadt jenen *Petrarkismus* entfachte, mit dem wohl auch Giorgione gründlich vertraut war und der sich fortan als literarische Mode über ganz Europa ausbreiten sollte.[259] Dass es sich hier „kaum um die von Petrarca verehrte Laura handeln dürfte, ist aus ihrer durch Simone Martini tradierten Ikonografie zu schließen, die sie blond und blauäugig zeigt".[260] Zudem schildert der Dichter seine ‚ferne Geliebte' als hoheitsvolle, mit ihrem schneeweißen Inkarnat *(neve)* überirdisch schöne und keusche Frau.[261] Von all dem ist in Giorgiones *Laura* nichts zu bemerken: Sie ist brünett und braunäugig, ein Mädchen ländlichen Typs, das mit seiner Freizügigkeit nichts weniger als Enthaltsamkeit im Sinn hat. Gleichwohl sind ihr als Ehrenzeichen die einer Gloriole gleich sie umgebenden Lorbeerzweige zugedacht, womit sich eine Assoziation mit Ovids Daphne aufdrängt – jener Nymphe, die sich, um der Begehrlichkeit Apollos zu entgehen, in einen Lorbeerstrauch verwandelt hatte. Seither waren dem Dichtergott die ewiglich grünenden Lorbeerblätter heilig, galten diese als das signifikanteste Symbol der Poesie und des unsterblichen Dichterruhms – für den Maler gewiss Anlass genug, um es in die Vielfalt seiner Bedeutungsschichten sowohl in Anlehnung an die von Petrarca gerühmte Namensschwester als auch in Anspielung auf *daphne*, der griechischen Bezeichnung für Lorbeer, aufzunehmen.[262]

Giorgiones innovative Leistung besteht vor allem darin, dass er sein Frauenbildnis – im Gegensatz zur keuschen Laura Petrarcas und zur sich Apollo entziehenden Daphne – „in einem Akt absichtsvollen Sich-Entblößens […] als frivole Erfindung […] zur Schau stellt". Ausgehend von Leonardos Beitrag zum *Paragone*-Streit, den der Künstler gegenüber der *poesia* zugunsten der Malerei entscheidet, eröffnet sich hier für Helke eine neue, bislang von der Forschung vernachlässigte Bedeutungsschicht allegorischen Charakters. Im Zusammenhang mit Giorgiones *Laura* ist besonders aufschlussreich, dass Leonardos Argumentation vorwiegend Beispiele zugrunde liegen, „die die eminente Rolle des Visuellen für den Bereich der Erotik beleuchten". Leonardo definiert Sinnenlust in erster Linie als Augenlust, hält das Auge für erotische Stimulanz empfänglicher als das Ohr, das Bild erre-

gender als das Wort. Nach ausführlicher Darlegung der Problematik gelangt die Autorin zu folgendem Resümee: „Giorgione weiß, dass des Dichters wortreiche Huldigung sich mit seiner *hommage* nie messen kann. Der Wettkampf [Paragone-Streit] ist zugunsten Giorgiones entschieden, die neue Laura gehört nunmehr seiner Kunst […]. Konsequenterweise wäre *Laura/Poesia* nunmehr als *Pittura* anzusehen […].“[263] – Während Helkes allegorische Deutung vermutlich auf breite Zustimmung stoßen wird, hat die Frage, ob es sich hier um eine Ehefrau, Braut oder um eine Hetäre beziehungsweise Kurtisane handelt, die ikonologisch interessierten Gemüter bis heute entzweit, wobei immer zu bedenken bleibt, dass „Giorgione hier bewusst delikat die Deutungsmöglichkeiten mischt und mit Absicht den Bedeutungsinhalt verhüllt, jedoch nur in dem Maße, dass die Synthese der Bedeutungen ingeniös nachvollziehbar bleibt“.[264] Zweifellos ist die vor allem von Ost überzeugend vertretene Hetären- beziehungsweise Kurtisanentheorie leichter nachvollziehbar als die ebenso riskante wie intellektuell aufwendige Argumentation jener Partei, die sich für ein „Brautbild“ einsetzt.[265] Für die erste Deutungsversion spricht zunächst die ostentative Zurschaustellung der Brust. Diesem berufsbedingten Exhibitionismus begegnete man in Venedig vor allem am *ponte delle tette*, wo die dem ältesten Gewerbe nachgehenden Damen in den Fenstern der angrenzenden Etablissements ihre Reize präsentierten, legitimiert von der Obrigkeit, die darin ein probates Mittel gegen die grassierende Homosexualität sah. Hinzu kommt das Zeichen eines der ‚Luxusklasse‘ angehörenden Freudenmädchens: der prächtige pelzgefütterte Mantel – an sich ein Männergewand, das jedoch laut Cesare Vecellio (*Habiti*, 1590) auch den Kurtisanen als Winteradjustierung diente.[266] Obwohl der dünne weiße Schleier ein typisches Accessoire der verheirateten Frauen war, ist er auch bei Kurtisanen nicht ungewöhnlich, zumal diese beim Kirchgang ihr Gesicht mit einem Schleier bedeckten.[267] Darüber hinaus hat auch die Verwendung des Symbols der Dichtkunst, des Lorbeers, nichts Überraschendes an sich, standen doch zumindest die bildungsbeflissenen Hetären und Kurtisanen auch mit Humanisten und Literaten in Kontakt und waren nicht selten selbst als Dichterinnen tätig, weshalb auch Anderson Laura als „Dichter-Kurtisane“ anspricht.[268] Dessen ungeachtet verfügt auch die „Brautbild“-Hypothese, ausgehend von Verheyen, über eine beträchtliche Anhängerschar. Der zentrale Anhaltspunkt dafür ist der Umstand, dass der Lorbeer auch als Symbol der ehelichen Tugend gilt. Dal Pozzolo zufolge könnte das Motiv der einen bedeckten und der anderen entblößten Brust die Antithese zwischen *Pudicitia* und *Voluptas* darstellen, die beide für die Harmonie der Eheleute notwendig sind. Laut Gentili handelt es sich um „die Kopräsenz von ausdrücklicher, dargebotener und gelebter Erotik und gemäßigter, überwachter und regulierter Erotik“ – eine Kopräsenz, die nur im Ehestand möglich ist und die Frage zulässt, ob ursprünglich vielleicht doch die Fertigung eines männlichen Bildpendants zur *Laura* geplant war.[269] Auch Tschmelitsch zählt zu den Verfechtern der „Brautbild“-Theorie. Als Beweisstück nennt er Bartolomeo Venetos *Weibliches Brustbild* (Lucrezia Borgia?), das – zwischen 1505 und 1508, also etwa gleichzeitig mit Giorgiones *Laura* entstanden – heute im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt aufbewahrt wird und angesichts seiner sittsamen

Grundhaltung in der Tat den Prämissen eines „Brautbilds" entspricht. Auch Bartolomeos Dame trägt einen Schleier und zeigt eine entblößte Brust, der allerdings im Gegensatz zu Giorgiones Laura jegliches Flair an Erotik, vor allem aber die Absicht zu frivoler Darbietung fehlen. Wie der Autor richtig bemerkt, „widerspricht der klare Gesichtsausdruck jeder Deutung auf käufliche Liebe", und gerade Letzteres ist für Laura entscheidend und unterstreicht ihre Kurtisanenrolle.[270] Giorgiones *Laura* kennzeichnet, sei die Porträtierte nun „gelehrte Kurtisane oder tugendsame Ehefrau", „eine einzigartige Erotik und Sinnlichkeit, die dieses Gemälde zu einem Unikum in der Malerei am Beginn des 16. Jahrhunderts macht".[271]

Abb. 20, S. 83

Das in den Staatlichen Museen zu Berlin aufbewahrte *Jünglingsporträt* (sogenanntes *Giustiniani-Porträt*, benannt nach dem Namen der Familie, in deren Besitz es sich bis 1884 befand) wird heute, von zwei Ausnahmen abgesehen, allgemein als Werk des Malers aus Castelfranco anerkannt.[272] In der Datierungsfrage hingegen gehen die Meinungen weit auseinander, wobei die viel zu früh angesetzten Datierungen von Ballarin (um 1497) und Humfrey (ca. 1498–1500) m. E. ebenso wie die extrem verspätete von Della Pergola (ca. 1507–1508) auszuschließen sind. Überblickt man den seit Justi schon auf ein Jahrhundert angewachsenen Forschungsstand, scheinen sich, wie auch Anderson bestätigt, die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts als Entstehungszeitraum durchzusetzen. Eine ähnliche Auffassung hatte schon Richter vertreten, als er das *Jünglingsporträt* „in die Nähe der Judith" platzierte und sich damit dem schon drei Jahrzehnte zuvor publizierten Vorschlag Justis („bis etwa 1503 oder 1504") annäherte. Daraus ist aus meiner Sicht zu folgern, dass das Gemälde nach der *Allendale*-Gruppe und deutlich vor der *Laura* zu datieren ist; Letzteres widerspricht der Auffassung Pedroccos, der ohne Angabe von Gründen „sehr enge Parallelen zur *Laura*" zu entdecken meint.[273]

Völlig neuartig innerhalb der damaligen venezianischen Porträtmalerei ist die Größe des Dargestellten im Verhältnis zur Bildfläche – eine Proportionierung, auf die Lorenzo Lotto in seinem *Bildnis des Bischofs Bernardo de' Rossi* (1505) etwa ein bis zwei Jahre danach zurückgreifen wird. Traditionell hingegen ist der Einsatz einer Brüstung, wobei innovativ ins Gewicht fällt, dass diese links abgetreppt erhöht ist und den perspektivisch vorgreifenden Fingern der rechten Hand des Patrizierjünglings als Unterlage dient. Damit verliert die Brüstung als innerbildliche Rahmung an Bedeutung – mit einem Zugewinn an Räumlichkeit, der den Porträtierten als eindeutig hinter der Barriere postiert zur Erscheinung bringt. Im Gegensatz dazu fungiert die Brüstung, etwa bei Antonello da Messina und Giovanni Bellini, stets als Sockel einer scheinbar darauf ruhenden, nahezu skulptural anmutenden Büste. Einer solchen Deutungsmöglichkeit widersetzt sich Giorgione dahin gehend, dass er mittels tiefer Faltenkurven die Existenz angewinkelter Arme hinter der Brüstung erahnen lässt. Bogenförmig umfasst, hebt sich der stringent konturierte, leicht schräg gestellte Oberkörper vom dunkelgrauen Grund ab. Von den formauflösenden Tendenzen der vor allem mit ihrer rechten Begrenzung in den Grund eintauchenden *Laura* ist hier noch nichts zu bemerken. Der Jüngling trägt ein zwischen Rosa, Blau- und Rotviolett changierendes Wams, das linear abge-



20 Giorgione, Jünglingsporträt („Porträt-Giustiniani"), Leinwand, 58 x 46 cm, Berlin, Staatliche Museen

steppt und mit zu Maschen verknoteten Bändern geschlossen ist. Mit dem Changeant des Kolorits hat sich Giorgione vom homogenen Farbauftrag des Quattrocentos bereits weit entfernt, wobei nur einzuwenden ist, dass der changierende Effekt zum Teil mit dem problematischen Erhaltungszustand zusammenhängen könnte. Dem Restaurierbericht von 1979[274] zufolge ist „die Farbe vermutlich aufgrund von starkem Lichteinfall ausgeblichen" und, wie die Röntgenaufnahmen verraten, „scheint die Oberfläche ziemlich abgerieben".[275] Der Kopf des Jünglings ist in Dreiviertelansicht leicht aus der Körperachse gedreht. Zudem sind die Augen aus der Gesichtsachse nach rechts gerückt, genauer gesagt, die Pupillen in die Augenwinkel verschoben. Dazu Hornigs Kommentar: „Diese zweimalige Verschiebung von Untereinheiten gegen die Achse des jeweils übergeordneten Rahmens sichert der Darstellung einen höheren Grad an Lebendigkeit und Unmittelbarkeit" gegenüber den auf eine gemeinsame Achse ausgerichteten Bildnissen Bellinis, in denen der Blick des Porträtierten nie wie bei Giorgione den Betrachter fixiert, son-

dern sich schräg an ihm vorbei in der Ferne verliert.[276] Einen wichtigen Anhaltspunkt fand Giorgione in der Bildniskunst Antonello da Messinas. In der Tat war ihm dieser – im Gegensatz zu Bellinis starrer, den Blickkontakt des Porträtierten mit dem Betrachter stets verweigernder Auffassung – mit der Dynamisierung des Themas, das heißt der Achsenverschiebung von Körper, Kopf und Augen, vorangegangen.[277] Schon Justi ist eine Affinität mit Antonello nicht entgangen, wenn er schreibt: „So unterscheidet es [das *Giustiniani-Porträt*] sich im Äußerlichen kaum von der Art Antonellos." Wie der Hinweis auf „im Äußerlichen" verrät, birgt dieser Satz indes auch eine relevante Einschränkung, die der Autor, zugleich die prinzipiellen Unterschiede in der Porträtauffassung des Quattro- und Cinquecentos erklärend, wie folgt erläutert: „Antonello zeigt in seinen Köpfen alle kleinsten Förmchen mit der Sorgfalt und wissenschaftlichen Andacht eines Anatomen. Es werden nicht die Züge herausgeholt, die vom Schicksal, von der Seele des Dargestellten geformt sind und somit sein Wesen künden, sondern alles Sichtbare ist als gleich wichtig erfasst und genau wiedergegeben. Giorgione bewertet von den äußeren Formen nur die Träger des seelischen Ausdrucks […] seine Gestaltungskraft strebt nach einheitlichem Rhythmus der Formwerte, nach Einordnung des Kleinen in den großen Zusammenklang des Ganzen."[278]

Das Gesicht des Jünglings wird von schulterlangem Haar mit akkurat gezogenem Mittelscheitel gerahmt. Trotz dunklen Grunds sind die Umrisse der Frisur im Gegensatz zur *Laura* noch gut erkennbar. Das lebendig durchblutete, von sanften Schatten umspielte Inkarnat erinnert an eine Beobachtung Vasaris, der zufolge Giorgione seinen Ruhm nicht zuletzt der Fähigkeit verdankte, „die Frische des lebendigen Fleisches abzubilden".[279] Der durch Schattenbildung deutlich vortretende Wangenknochen, die kräftige, leicht gebogene Nase, das runde, aber feste Kinn und der schmale, gleichwohl nicht unsinnliche Mund zeugen von Willensstärke. Die dreifache Biegung von Lidfalten und Brauenbogen verleihen dem Augenpaar „eine durchdringende Kraft" (Hornig), deren suggestiver Wirkung sich der Betrachter – in Erinnerung an Leonardos metaphorische Augendefinition als „finestra dell'anima" – nicht zu entziehen vermag. Del Torre Scheuch spricht von einem „melancholischen, reservierten und vielleicht ein wenig distanzierten Blick", dem sich m. E. ein Hauch von Skepsis hinzugesellt.[280] Der den Betrachter fixierende Blick aus den Augenwinkeln, den der Mensch erfahrungsgemäß nicht lange beibehält, verleiht der Darstellung, unterstützt durch die Dynamik der mehrfachen Achsenverschiebung am Porträtierten, laut Hornig „fast etwas Augenblickhaftes".[281] Damit ist die auf Dynamik und Veränderlichkeit basierende Bildzeit angesprochen, der wir hier als ein zwischen dem *Noch-Nicht* und *Nicht-Mehr* angesiedelten *Jetzt* begegnen.[282] Vor allem das Wams steht mit seiner Sekundärfarbe, dem changierenden Rotviolett, im Zeichen einer dynamischen Qualitätsveränderung, die den als Ruhepole dienenden Primärfarben völlig fremd ist.[283] Innovativ ist ferner Giorgiones Idee, die rechte Hand des Porträtierten auf der Abstufung des Parapetts sichtbar zu machen. Zuvor hatte in der venezianischen Bildnismalerei m. W. lediglich Alvise Vivarini von dieser Möglichkeit Gebrauch gemacht – und dies nur ein einziges Mal im *Porträt eines Mannes* (1497; London, National Gallery), al-

lerdings mit dem Unterschied, dass die Hand des Mannes nicht wie bei Giorgione auf einer Brüstung liegt, sondern erst dahinter in Erscheinung tritt. Dem war in der niederländischen Malerei bereits Jan van Eyck mit seinem Männerbildnis *Leal Souvenir-Tymotheos* (1432; London, National Gallery) vorangegangen.[284] Antonello da Messina und Giovanni Bellini hingegen lag nichts ferner, als eine Hand in eine Bildnisdarstellung einzubeziehen, zumal dies den büstenartigen Charakter ihrer zeitlosen Porträts empfindlich gestört hätte. Bei genauer Betrachtung fällt auf, dass im *Giustiniani-Porträt* lediglich die stark verkürzten Finger der Hand auf der Brüstung ruhen. Anregend dafür war vermutlich Hans Memlings *Bildnis eines jungen Mannes* (Ende der 70er-Jahre des 15. Jahrhunderts; Venedig, Accademia), in dem die in ähnlicher Stellung wiedergegebenen Finger allerdings nicht auf einer Brüstung, sondern unmittelbar auf dem Bildrahmen platziert erscheinen.[285] Man kann davon ausgehen, dass Giorgione Werke Memlings gekannt hat, zumal Gemälde flämischer Meister damals bei venezianischen Sammlern sehr begehrt waren; übrigens wurzelt auch Antonellos Bildnisauffassung zu einem beträchtlichen Anteil in der altniederländischen Porträtmalerei.

Mit den in die Brüstung eingeschnittenen Buchstaben VV hat Giorgione der Nachwelt ein wie so oft nur schwer lösbares Rätsel aufgegeben. Dazu offeriert die Forschung mindestens sechs Deutungsmöglichkeiten, denen allen etwas mehr oder minder Plausibles innewohnt. Doch der Reihe nach: Della Pergola deutet das Doppel-V als die Initialen des Porträtierten, des damals 24-jährigen Gabriele Vendramin, der in der Buchstabenabkürzung als *Vendramin Venetus* bezeichnet wird. Wissenswert ist, dass sich Giorgiones *Tempesta* 1530 im Besitz Gabrieles befand, der laut Perissa Torrini vermutlich auch der Auftraggeber des Gemäldes gewesen war. Eher schwach begründet ist Schreys Interpretation des VV als *Vanitas Vanitatum*-Motto. Am überzeugendsten ist m. E. De Grummonds Meinung, der zufolge die beiden Buchstaben – gemäß der klassischen Bildnistradition – als *Vivus Vivo* in Bezug zu „da vivo“ stehen, was so viel wie „nach dem Leben gemalt“ bedeutet. Indessen fand diese Hypothese nur wenig Zustimmung. Anderson und Holberton (2002) möchten sie, kaum überzeugender, durch V*eniet Venus* (*beziehungsweise Veneris victor*) oder *Virtus vincit* ersetzt wissen. Letzteres geht auf Calvesi zurück, ihm folgten Ballarin und Lucco, der in *Virtus vincit* – in Anspielung auf *Verità* und *Virtù* – eine kabbalistische Bedeutung vermutet. Hartlaub schließlich, der Giorgiones Interesse am Änigmatischen besonders eingehend auf den Grund ging, deutet VV als Geheimzeichen einer hermetischen Sekte, der wahrscheinlich auch der Porträtierte angehörte.[286]

Das im Kunsthistorischen Museum in Wien aufbewahrte Gemälde *Knabe mit Pfeil* ist vermutlich mit jenem identisch, das sich ursprünglich im Besitz von Giovanni Ram, einem katalanischen, in Venedig wohnhaften Kaufmann, befand und 1532 in die Sammlung des venezianischen Patriziers Antonio Pasqualino gelangte. Marcantonio Michiel hatte es in seine Inventarliste aufgenommen und als „Haupt eines Knaben, der in der Hand den Pfeil hält … von der Hand des Zorzo aus Castelfranco“ beschrieben. Dass es sich dabei um das Wiener Tafelbild handelt, hat erstmals L. Venturi 1913 erkannt.[287] Nachdem Erzherzog Sigismund das Gemälde *Abb. 21, S. 89*

für seine Sammlung in Innsbruck (später ins Schloss Ambras transferiert) erworben hatte, galt es als Werk des Andrea del Sarto, danach in den Katalogen der Kaiserlichen Sammlungen in Wien als Schedone (1783) und Correggio-Schule (1873). Später hat Berenson Künstler, wie Cariani, Correggio und Lotto, als Schöpfer der Tafel in Erwägung gezogen, ehe er sich schließlich zu einer Zuschreibung an Giorgione durchringen konnte.[288] Diese Verwirrung in der Zuschreibungsfrage resultiert nicht zuletzt aus der Beschreibung Michiels, welche die Existenz von zwei Fassungen des Themas impliziert. Nach dem Verkauf der einen Bildversion an Pasqualino hielt Ram auch die andere, in seinem Besitz verbliebene für ein Original Giorgiones (Michiel: „[…] benche egli creda che sii el proprio").[289] Da nur eine der beiden Fassungen erhalten geblieben ist – eben jene, die schließlich nach Wien gelangte –, wurde in der älteren Forschung bisweilen der Verdacht geäußert, dass es sich dabei um eine Kopie handeln könnte. Seit Gronaus Aufnahme des Wiener Gemäldes in die Werkliste Giorgiones wurde dessen Eigenhändigkeit dann kaum noch ernstlich infrage gestellt.[290]

Dass es sich hier nicht um ein konkretes Porträt, sondern um das Idealbildnis eines Knaben mit zweifelsfrei androgynen Gesichtszügen – man beachte vor allem den zugespitzten, weiblich anmutenden Mund – handelt, ist offenkundig. Das brünette Haar, welches das Antlitz sanft umspielt und dessen Konturen verwischt, scheint im Dunkel des Grundes aufzugehen. Ein lasierender Pinselduktus bewirkt eine transparente Schattenbildung, die sogar noch eine Intensivierung des blühenden, durch Rosatönungen an den Wangen unterstrichenen Inkarnats nach sich zieht. Diese hier deutlicher als in allen anderen Werken Giorgiones durch Leonardo inspirierte *sfumato*-Technik trägt wesentlich dazu bei, dass der Knabe „durch zahllose feine Abstufungen in den Tönen langsam aus dem Dunkeln in das Licht des Vordergrundes aufzutauchen, oder aber in dieses Dunkel zurückzusinken" scheint, wodurch dem Betrachter eine Konkretisierung des erwünschten Kontakts mit der Idealgestalt erheblich erschwert wird.[291] Dieser Eindruck rührt nicht zuletzt daher, dass der Knabe – entgegen Ellers Beobachtung – den Betrachter nicht direkt „anschaut", sondern diesen mit seinem Blick nur gleichsam streift, eher kontemplativ in sich versunken als in die Ferne schweifend. Teilnahmsvoll, vielleicht sogar Zärtlichkeit verheißend neigt er sein Haupt zur linken Schulter, die gegenüber der rechten deutlich – dem Betrachter greifbar nahe gerückt – nach vorne tritt. Er trägt einen roten Umhang, der sich, die Schräge der Gesichtsachse fortsetzend, nach links unten v-förmig schließt und ausschnitthaft das Dekolleté mit dem weißen plissierten Hemd freigibt. Die ein erhebliches dynamisches Potenzial bergende V-Form wiederholt sich, einem Echo gleich, in Gegenrichtung an der keilähnlich die Stirn des Knaben rahmenden Frisur. Die in die linke unter Bildecke weisende Keilstruktur mündet in die ebenfalls v-förmig gespreizten Finger der rechten Hand, die den Schaft des gefiederten Pfeils anstatt mit festem Zugriff in spielerisch-graziöser Haltung umfängt. Der nach links geneigte Pfeil überkreuzt als Gegenschräge die sonst die Komposition bestimmende Diagonalstruktur. Hinzu kommen zahlreiche Parallelismen – wie etwa die Parallelverschiebung zwischen der rechten inneren Umhangbegrenzung und dem linken Haaransatz, der Nase und dem linken Um-

hangsaum sowie der Linie des Mundes und der mit Goldfadenstickerei versehenen Hemdbordüre –, die in Hetzers Kategorienliste des *Ornamentalen* eine Vorrangstellung einnehmen und einen wichtigen strukturellen Wesenszug der venezianischen Malerei im Allgemeinen signalisieren.

Die Deutungsproblematik des idealen Knabenbilds hat einen langwierigen, bis in die Gegenwart reichenden Diskurs entfacht. In Erwägung gezogen wurden Verkörperungen von Apollo, Eros und des hl. Sebastian – Vorschläge, die im Einzelfall der traditionellen Ikonografie widersprechen.[292] So wird Apollo in der Renaissance als blond gelockter Akt mit Lorbeerkranz, Bogen und Köcher oder mit der Leier beziehungsweise Lyra, der Liebesgott Eros als schelmisch blonder Knabe mit Pfeil und Bogen und der hl. Sebastian mit Heiligenschein und vorwiegend als von Pfeilen durchbohrter Akt dargestellt. Gleichwohl treffen alle drei Personen ein jeweils wesentliches Charakteristikum des geheimnisumwitterten Knabenbilds: die Schönheit (Apollo), die Liebe (Eros) und den Schmerz (Sebastian). Ausgehend von der Tatsache, dass sich Giorgiones Gemälde fast immer einer auf Singuläres abzielenden Hermeneutik entziehen, sieht Hornig hier „verschiedene Sinnschichten miteinander verzahnt, die eine einseitige Deutung ausschließen".[293] Dem Rechnung tragend, hebt Holberton das Motiv des Pfeils auf eine universalere Ebene, indem er ihm eine allgemeine metaphorische Bedeutung zuspricht, die, am Beispiel der Legenden von Cupido und Diana erörtert, im Spannungsverhältnis von Liebe und Tod ihren Niederschlag findet.[294] Diesen Ansatz vertieft Koos mit informativen Hinweisen auf die Antike und frühzeitliche Liebesliteratur, der eine „ambivalente Affektstruktur der Liebe zwischen Freude und Schmerz" innewohnt.[295] Im Vorgriff auf Leonardos Entscheidung im Paragone-Streit billigt Plutarch in seinen diversen Schriften über die Liebe, wie den *Questiones conviviales*, dem Sehen die Rolle einer entscheidenden Prämisse zu: „Das Sehen bietet den ersten Zugang zur Liebe, dieser höchst kräftigen und gewaltigen Erfahrung der Seele, […]. Die antwortenden Blicke der Jungen und Schönen und der Strom der Flüsse aus deren Augen […] lässt die Liebenden vergehen und zerstört sie, bereitet Vergnügen verbunden mit Schmerz, ein Vergnügen, das diese selbst als *bittersüß* bezeichnen. Weder durch den Tastsinn noch durch das Gehör erleiden sie so tiefe Wunden, wie durch das Sehen und Gesehenwerden."[296] Allein damit ist schon viel über einen wichtigen Aspekt universaler Deutungsmöglichkeit in Giorgiones Gemälde gesagt. – Im Rückgriff auf antike Schriften (etwa jene Platons) im Allgemeinen und auf Plutarchs visuellen Ansatz im Besonderen beschreibt Marsilio Ficino jene Eigenschaften der Liebe, die erforderlich sind, „um behend die Pfeile abzuschießen, welche die Herzen verwunden […]. Der so beschaffene Körperbau lockt nämlich den, welcher ihn von weitem erblickt, heranzutreten und hält dann den aus der Nähe Anschauenden zu längerer Betrachtung fest. Jedoch bewirkt dabei allein das Begegnen der Blicke die Verwundung. […] Das Auge ist stets die Ursache und der Ursprung [der Liebe]."[297] Da der Neoplatonismus damals in gebildeten Adelskreisen, etwa am Hof der Caterina Cornaro in Asolo, einen wichtigen Stellenwert hatte, drängt sich hier auch der allerdings auf rein Geistiges abzielende und von Plotin stammende Begriff des „*inneren Auges*" (in: Enneaden, 6) auf.

Offensichtlich auf Ficinos Anschauung rekurrierend, setzt auch Leonardo im Liebesdiskurs auf die ‚Macht des Auges', indem er im *Paragone-Streit* die Vorrangstellung der Malerei gegenüber der Poesie betont. In seinem *Trattato della Pittura* ist zu lesen: „Und wenn der Dichter anführt, er entzünde die Menschen zur Liebe, […], so hat der Maler Macht, dasselbe zu vollbringen, und in umso höherem Grade, als er vor den Liebenden das eigene Abbild des geliebten Gegenstandes hinstellt, sodass jener oft anfängt, es zu küssen und es anzureden, was er nicht tun würde, wenn der Poet die nämlichen Reize vor ihn hinstellte."[298] – Den Umstand, dass in Giorgiones Gemälde nur die Feder, nicht aber die Spitze des Pfeils zu sehen ist, interpretiert Koos als Allusion auf das Instrument des Poeten, die Schreibfeder, womit der Künstler, basierend auf der gemeinsamen Sprachwurzel von *penna* (= Schreibfeder) und *penello* (= Pinsel), auch die Dichtung als berechtigte Disziplin im Liebesdiskurs anerkennt.[299] – In der Mailänder Schule Leonardos erfreute sich das vorliegende Sujet großer Beliebtheit. Die anspruchsvollste Version stammt wohl von Giovanni Antonio Boltraffio. Sie befindet sich im Besitz des Puschkin-Museums in Moskau und wird dort fälschlicherweise als *Hl. Sebastian* identifiziert und mit „um 1500" datiert.[300] Mit Sicherheit schon vor Giorgiones Tafel entstanden, ist für Boltraffios Knabendarstellung – merkwürdigerweise unter völligem Verzicht auf eine *sfumato*-Technik – durch strikten Linearismus, skulpturale Plastizität, kompromisslose Scheidung von Grund und Figur und, wie die in zahllose Löckchen aufgelöste Frisur des Knaben bezeugt, eine minutiöse Detailtreue gekennzeichnet – alles Merkmale, die sich von den künstlerischen Kriterien des Venezianers radikal unterscheiden. Dass ein auf einen hermeneutischen Ertrag abzielender Vergleich zwischen den Werken der beiden Künstler nutzbringend sein kann, hat Koos bewiesen, wenn sie schreibt: „Anders als etwa Boltraffio in seinen Bildnissen idealer Knaben mit Pfeil sucht Giorgione nicht nur die unmittelbare Präsenz und zu Liebe entflammende Schönheit, sondern auch die ambivalente Affektstruktur des frühneuzeitlichen Liebeskonzepts. […] Anders als bei Boltraffio ist der Betrachtende aufgefordert, das Objekt seines Blicks durch die eigene subjektive Vorstellungskraft zu aktualisieren", wodurch die Autorin sowohl die an sich unvergleichliche Vielfalt der änigmatischen Bedeutungsebenen im Werk Giorgiones als auch dessen implizite Aufforderung an den Betrachter zum empathischen Mitvollzug der dynamischen Komposition auf den Punkt bringt.[301]

Dass das androgyne Wesen des idealen Knabenbildnisses auch die Gemüter homoerotisch veranlagter Männer erregt hat, darf angenommen werden, zumal die Homosexualität damals in Venedig – und nicht nur dort – weit verbreitet war.[302] Einen Beleg dafür finden wir bei Ficino, der in Fortsetzung seines vorhin zitierten Satzes betont: „[…] sind diese Blicke besonders wirksam, wenn sie nicht aus den Augen einer Frau, sondern eines Jünglings stammen: Leichter aber noch nehmen männliche Personen die Männer ein, da sie ihnen mehr gleichen als die Frauen." Dem hat wohl auch Giorgione entsprochen und damit der Fülle von Deutungsmöglichkeiten eine weitere Facette hinzugefügt.

Wie so oft, gehen auch hier die Meinungen in der Datierungsfrage weit auseinander. Für Pignatti gilt der *Knabe mit Pfeil* „als intensivster Moment der Tuchfüh-



21 Giorgione, Knabe mit Pfeil, Holz, 48 x 42 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

lung zwischen Giorgione und Leonardo". Ähnlich dachten Ballarin und Lucco, die das Gemälde angesichts seiner im Gesamtœuvre Giorgiones am ausgeprägtesten *sfumato*-Technik unmittelbar mit Leonardos Venedig-Besuch in Verbindung brachten, demnach als Entstehungszeit das Jahr 1500 annehmen, die Tafel somit der Frühzeit des Künstlers zurechnen. Indessen ist nicht zu leugnen, dass es sich hier – gemessen an Giorgiones früher Schaffensperiode – um einen erheblich „flüssigeren Farbauftrag" (Hornig) handelt, die *sfumato*-Rezeption folglich erst merklich verspätet gegenüber Leonardos Venedig-Aufenthalt erfolgt sein muss. So gesehen ist m. E. der Datierungsvorschlag „1504–1506" (Della Pergola und Pedrocco; Heinz: 1505) – also betreffend die Zeitspanne zwischen der *Madonna von Castelfranco* und der *Laura* – als der plausibelste anzusehen, was auch laut Anderson die Möglichkeit einer zeitlichen Übereinstimmung mit der *Laura* nicht ausschließt.[303]

Ein ähnliches Nahverhältnis zum leonardesken *sfumato* kennzeichnet den *Hirtenknaben mit Flöte* (Hampton Court, Royal Collections), dessen Gesichtszüge – Nasen-, Mund- und Kinnform sowie Augenschnitt – mit jenen des *Knaben mit dem Pfeil* weitgehend übereinstimmen, was vermuten lässt, dass sich Giorgione in beiden Fällen desselben androgynen Modells bedient hat. Unterschiedlich ist die



22 Giorgione, Hirtenknabe mit Flöte, Leinwand, 61,2 x 46,5 cm, Hampton Court, Royal Collections

– parallel zum Saum des über die rechte Schulter gelegten Umhangs – nach links geneigte Kopfhaltung sowie die in schräger Gegenrichtung zielende Flöte, was jedoch am analogen Strukturprinzip zweier sich überkreuzender Diagonalen nichts ändert. Hinsichtlich der die Flöte haltenden Hand besteht zu jener im *Knaben mit dem Pfeil* insofern eine bemerkenswerte Affinität, als Zeige- und Mittelfinger, voneinandergespreizt, eine liegende V-Form bilden. Der gravierendste Gegensatz zum Vorgängerbild manifestiert sich darin, dass der Knabe den Betrachter nicht, wie Eller irrtümlich behauptet, „anschaut", sondern den Blick versonnen nach unten richtet, als wollte er dem eben verhallten Klang des arkadischen Instruments nachlauschen. Und anders als zuvor wird das Antlitz des Hirtenknaben von schulterlangem, blond gelocktem Haar gerahmt, das es erlaubt, diesen laut Richter als jugendlichen Apollo zu deuten, was freilich nicht ausschließt, ihn auf einer zweiten Bedeutungsebene als einen musikbegeisterten, von der Sehnsucht nach Arkadien erfüllten, somit als Hirte verkleideten adligen Jüngling zu interpretieren.[304] Im Übrigen sind der Anwendung der *sfumato*-Technik – abweichend von der Wiener Tafel – Grenzen gesetzt, zumal sich die stringent umrissene Frisur des Hirtenknaben mit ihrer blonden Tönung merklich vom Dunkel des Grundes abhebt.

In der Datierungsfrage bezieht Pignatti einen problematischen Standpunkt, wenn er zwischen den beiden Gemälden einen vermeintlichen „Stilwandel" feststellt, der „von der *maniera moderna* (um 1506–1508) zum *neuen Realismus* (1508–1510) [führt], der sich leonardesker Reminiszenzen bedient", wonach der *Knabe mit Flöte* in die Spätphase Giorgiones zu datieren sei. Mitstreiter findet der Autor in Ballarin, Lucco und Pedrocco, die eine stilistische Affinität des Gemäldes mit Giorgiones *Porträt eines Mannes (Terris)* konstatieren und dessen fragmentarische Datumsinschrift „15.." mit 1510 entziffern, folglich den *Knaben mit Flöte* ebenso in die letzte Schaffensperiode des Künstlers einordnen. Dabei wird übergangen, dass die rudimentäre Jahreszahlangabe am *Terris-Porträt*, wie jüngst wieder von Anderson ausgeführt, mehrere Lesarten (1500, 1506, 1508 u. 1510) ermöglicht. Entgegen Pignattis „Stilwandel"-Theorie und nicht zuletzt aufgrund der mangelnden Zuverlässigkeit der *Terris*-Jahreszahl ist für das im Hampton Court aufbewahrte Gemälde m. E. eine Datierung im Anschluss an den *Knaben mit Pfeil* und bald nach der *Laura* (1506) vorzuziehen.[305] Die Zuschreibungsfrage hat die Kunsthistorikerzunft in mehrere Fraktionen gespalten, wobei sich eine Majorität für Giorgione eingesetzt hat – und dies im Anschluss an Morelli, der keinen Grund sah, an der Richtigkeit der ursprünglichen, im 17. Jahrhundert im Sammlungsinventar Karls I. von England vermerkten Identifikation des Gemäldes als Werk Giorgiones zu zweifeln. Eine andere Partei plädierte, ausgehend von Crowe und Cavalcaselle, für eine Kopie. Mehrere Fachleute sprechen sich für andere Künstler (wie etwa Torbido oder Catena) als Schöpfer der Tafel aus, ohne jedoch in der weiteren Forschung Zustimmung beziehungsweise Reaktionen auszulösen. Unzureichend begründet ist m. E. die Zuschreibung des Gemäldes an den jungen Tizian durch Sherman und Anderson, die in der rezenten Tizian-Forschung (v.a. bei Joannides und Humfrey) gleichwohl ein positives Echo fand.[306]



23 Giorgione, La Vecchia, Leinwand, 68 x 59 cm, Venedig, Accademia

Giorgiones Bildnis einer alten Frau, *La Vecchia* (Venedig, Accademia), zählt hinsichtlich seiner naturalistischen Wiedergabe zu den bedeutendsten Werken der venezianischen Porträtmalerei des beginnenden 16. Jahrhunderts. Die Identifikation mit der Mutter des Künstlers hat sich aufgrund unterschiedlicher Eintragungen in den alten Sammlungsinventaren keineswegs, wie Hornig meinte, durchgesetzt, vor allem nicht in der rezenten Literatur, die diese noch von Tschmelitsch enthusiastisch vertretene These zwar nicht ausdrücklich ablehnt, ihr aber doch eher reserviert zu begegnen scheint.[307] Das in Tempera auf Leinwand gemalte Bild bleibt in Marcantonio Michiels Tagebuch aus dem Jahre 1530 unerwähnt. Einer Hypothese Mellers zufolge befand es sich 1528 im Besitz Marino Grimanis (des Neffen von Kardinal Domenico Grimani), wo es – ohne Nennung des Künstlers – als „Kopf einer alten Frau mit einem Fell (vello) um den Kopf" beschrieben wird.[308] Da der *Vecchia* jedoch anstatt eines Fells eine weiße Haube als Kopfbedeckung dient, fällt es schwer, Mellers Identifikationsversuch vorbehaltlos zuzustimmen, wiewohl als bedenkenswert erscheinen mag, dass sich in derselben Sammlung das als „ritratto di Zorzon di suo mano fatto" bezeichnete *Selbstporträt* Giorgiones befand.

Obgleich Pochat der These, die *Vecchia* als Mutter des Künstlers zu identifizieren, eher skeptisch gegenübersteht, drängt sich ihm gleichwohl die Frage im Sinne eines „gewagten Gedankenspiels“ auf: „Was wäre, wenn es [das *Selbstporträt*] als Pendantbild zu Giorgiones Bildnis der *Vecchia* gesehen wurde […]? Könnte schon damals die Idee aufgekommen sein, es handle sich um die Mutter des noch relativ jungen Malers?“[309] – Wann genau das Gemälde in den Besitz von Gabriele Vendramin kam, ist unbekannt. Gesichert ist das Jahr 1569, als es in das Inventar der Vendramin-Sammlung aufgenommen und als „Porträt der Mutter Giorgiones von der Hand Giorgiones, mit seinem Rahmen, auf den das Wappen des Hauses Vendramin gemalt ist“ beschrieben wurde. Dieser Eintragung hat die Forschung den höchsten Quellenwert zugebilligt, zumal der heutige Rahmen, wie ein neues Inventar von 1601 bestätigt, mit dem ursprünglichen identisch zu sein scheint; hier fehlt allerdings der Hinweis auf Giorgiones Mutter.[310]

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts wurde *La Vecchia* von Cristoforo Orsetti, einem reichen Händler aus Bergamo, erworben und nach dessen Tod im Jahr 1664 ebenso wie zuvor in Vendramins Katalog von 1569 als „Ritratto di vecchia madre di Zorzon di mano […] dell’istesso Zorzon“ inventarisiert. 1680 lassen die Erben Orsettis eine neue Liste der Bildersammlung erstellen, wobei bezüglich der *Vecchia* der vormalige Hinweis auf Giorgione und dessen Mutter fehlt und nur noch von einem „Bild mit einer alten Frau, die einen Zettel in der Hand hält“ die Rede ist.[311] Bevor das Gemälde 1856 von Kaiser Franz Joseph für die Accademia in Venedig angekauft wurde, befand es sich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts in der Sammlung von Girolamo Manfrin, wo es als „Alte Frau, bekannt unter dem Namen der Mutter Tizians, in der Manier Giorgiones“ verzeichnet war.[312] Nach „unsicheren und recht abwegigen Zuschreibungen (Torbido, Cariani)“ ist das Bild – spätestens seit der Restaurierung von 1949 – heute fast einstimmig als Werk Giorgiones anerkannt.[313] Genannt seien nur zwei Ausnahmen: Während Panofsky das Gemälde – anscheinend auch in Reminiszenz an den Inventartext der Sammlung Manfrin – mit der völlig haltlosen Begründung, „Giorgione, der liebenswürdige Meister, wäre zu einer derartig hintergründigen Darstellung nicht fähig gewesen“, Tizian zugeordnet hat, wurde es jüngst von Eller, ebenso wenig nachvollziehbar, Dürer zugesprochen.[314]

Wie Röntgenaufnahmen zeigen, reichte die Gestalt der Frau ursprünglich bis zum unteren Bildrand, wo noch Hand und Gewand weitergingen; die Brüstung wurde erst später darübergemalt, worin sich bestätigt, dass Giorgione in einem ersten Arbeitsgang anstatt einer Büste ein Halbfigurenstück vorgesehen hatte. Nepi Scirè zufolge dürfte auch der *cartellino* mit der Beschriftung *COL TEMPO* (mit der Zeit) erst später dazugekommen sein, „gleichsam als käme er aus dem Ärmel; ursprünglich ging er auf der anderen Seite der Hand weiter“. Hinzu kommt, dass der Frau anstelle von Haube und Schultertuch in der Endfassung ein langes Tuch vom Kopf aus über die Schulter fiel. Geplant war ferner ein erheblich tieferer Kleidausschnitt, der folglich zumindest den Brustansatz sehen ließ.[315] Trotz des späteren Einsatzes einer Distanz schaffenden Brüstungsbarriere bleibt die Kontaktnahme der *Vecchia* mit dem Betrachter ungebrochen. Dafür sorgen ihr in extremer Drei-

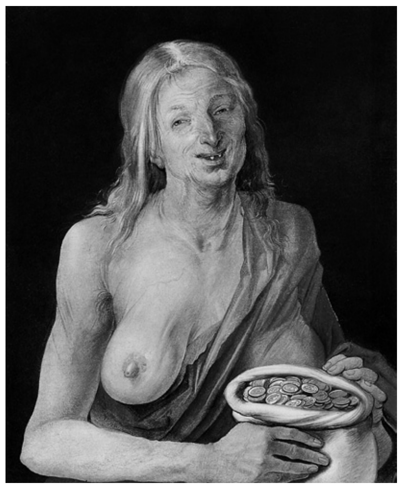
viertelansicht wiedergegebener Körper, dessen weit vorgenommene, durch die Strahlkraft des weißen Umhangs besonders betonte linke Schulter dem Beschauer den Eindruck von nahezu tastbarer Nähe vermittelt, vor allem aber der aus den Augenwinkeln kritisch auf ihn gerichtete Blick, dessen Wachheit und durch die prägnanten Lichtreflexe in den Pupillen verstärkter Suggestionskraft man sich kaum zu entziehen vermag. Beabsichtigt ist ein auf den Betrachter zielender Appell, der sich zudem im zum Sprechen geöffneten Mund sowie in der als mahnende Erinnerung an die Vergänglichkeit menschlicher Existenz selbstreferenziell auf die Brust weisenden Hand niederschlägt. Die weiße Haube lässt den schütteren Haaransatz frei, von dem sich eine Strähne gelöst hat. Die rissige, ledern gefärbte Haut des Gesichts, der faltige Hals und die schadhaften Zähne zeugen vom beschwerlichen Leben einer Dienstmagd, die sich gleichwohl nicht in düsterer Arbeitskluft abbilden ließ, sondern ein rosafarbenes Kleid mit rundem Halsausschnitt trägt, aus dem ein weißes Hemd hervorlugt. Die Frau ist keineswegs, wie des Öfteren behauptet wird, eine dem Verfall preisgegebene Greisin. Sie zeigt immer noch Willensstärke und verfügt über genügend Energie, um sich mit selbstbewusster Geste und eindringlichen Worten an den Betrachter zu wenden. Sie ist aufgrund ihres harten Daseins auf dem Lande lediglich frühzeitig gealtert. Angesichts ihres in Spuren noch vorhandenen blonden Haars muss sie damals, so Tschmelitsch, „über fünfzig, sicherlich aber noch keine sechzig alt gewesen sein". Die Frage, ob es sich hier tatsächlich um Giorgiones Mutter handelt, wird vom Autor positiv beantwortet: „Dass es die Mutter wirklich ist, ergibt ein Vergleich. Überwinden wir das erste Befremden, dann merken wir erst die Familienähnlichkeit. Das gesicherte Selbstbildnis [Giorgiones] hat dieselbe starke Nase, dasselbe energische Kinn, auch die starken Augenbrauenbögen und vor allem diese klar blickenden Augen."[316] Ob diese gewiss überlegenswerten, immerhin durch die Mehrheit der Inventarquellen gestützten Ausführungen genug Beweiskraft haben, bleibt offen. Pochats Bedenken, wonach „der [ursprünglich] tiefere Brustausschnitt sich schwerlich mit einem Porträt einer Mutter, in diesem Fall gar des Malers selbst vereinbaren lässt" sind insofern zu zerstreuen, als Giorgione in der überarbeiteten Fassung des Gemäldes von dieser ehemals freizügigeren Lösung – vielleicht nicht zuletzt aus Respekt gegenüber seiner Mutter – Abstand genommen hat.[317] Eine eigenwillige Ansicht vertrat Berenson, der eine Ähnlichkeit mit dem Gesicht der jungen Frau aus der *Tempesta* zu entdecken glaubte, woraus er – gestützt auch auf die Analogie des weißen, ähnlich gefalteten Schultertuchs – folgerte, dass die ihr Kind stillende Mutter der *Tempesta* im Alter der *Vecchia* gleichen müsste. Eine weitere Affinität zeigt sich am Mittelscheitel der Frisur, von der zwei sorgfältig behandelte Lockenbündel herabhängen, an die im Alter nur noch eine unordentlich fallende Haarsträhne erinnert. Obwohl diese These einen Rekurs auf den mittlerweile als obsolet betrachteten Forschungsstand an der Wende zum 20. Jahrhundert impliziert, sollte man sie dennoch nicht ganz außer Acht lassen. In Konnotation mit Giorgiones Biografie dachte man damals an eine in die *Tempesta* eingebundene Darstellung der Familie des Künstlers. Meines Erachtens spricht wenig dagegen, darin eine der gerade in diesem Gemälde so zahlreich vertretenen Bedeutungsschichten zu vermuten.[318]

Die Frage, ob die *Vecchia* als Allegorie oder als Porträt anzusehen ist, hat die Giorgione-Forschung bis heute entzweit. Lange Zeit – seit Suida – galt das Gemälde vornehmlich als *Vanitas*-Allegorie, von Panofsky als *memento senescere* interpretiert.[319] Vescovo deutete es als Personifikation des Alters in direkter Abhängigkeit von Dürers *Avaritia*. Ballarin vertiefte den ikonologisch-universalen Aspekt, indem er das Bild als eine Art neuplatonisch verschlüsselte Würdigung des Alters las, als Stadium der Weisheit und der erreichten perfekten Gottesliebe. Oder ein anderes Beispiel: Lucco zufolge habe sich der Künstler – mit implizitem Verweis auf seine Mutter – auf eine Textpassage des Plinius bezogen, in der das von Protogenes gemalte Bildnis seiner eigenen Mutter erwähnt wird.[320] Hier alle Allegorie-Verfechter aufzulisten, würde wohl zu weit führen. Erwähnt sei nur noch ein Satz Dülbergs mit einem klaren Bekenntnis zugunsten einer Allegorie: „Entscheidend und der Beweis, dass es sich nicht um ein intendiertes Porträt einer ganz bestimmten alten Frau handelt, ist der hinter der Rechten sich aufrollende Zettel mit der Inschrift *col tempo* […]."[321] Dass der *cartellino* dem Gemälde einen allegorischen Beigeschmack verleiht, ist unbestritten. Einzuwenden ist jedoch, dass dieser erst nachträglich hinzugefügt wurde, was allerdings an der eindringlich veristischen, eben porträthaften Wiedergabe der *Vecchia* – nicht zuletzt im Kontext als Mutter Giorgiones – nichts ändert. Nepi Scirè findet hier einen Ausweg, wenn sie das Gemälde der „Kategorie des Porträts mit moralisierenden Inschriften" zuteilt.[322] Im Übrigen meinte Battisti, dass die Inschrift auf verbreitete Motive in der Dichtung des frühen 16. Jahrhunderts anspiele. Erwähnt sei nur ein Sonett von Panfilo Sasso, in dem jede Zeile mit *col tempo* beginnt.[323]

Gegenwärtig scheint sich die Porträttheorie gegenüber dem prominenten Allegorie-Verteidiger Aikema durchzusetzen. Der Konflikt bahnt sich schon im Ausstellungskatalog von 2004 (*Giorgione. Mythos und Enigma*) an, in dem Nepi Scirè – in Opposition zu Aikema – „das außerordentliche Potenzial dieses Porträts" hervorhebt und bekräftigend hinzufügt: „[…] denn um ein solches handelt es sich, mag man noch so viele ikonologische Interpretationen hineinlesen."[324] Im nächstfolgenden Giorgione-Beitrag (AK 2006, Bellini. Giorgione. Tizian) greift Ferino-Pagden dieses Porträtplädoyer auf und warnt davor, mit Aikema „die Alte als komische, lächerliche Figur zu lesen". Vor allem die Anschauung, Giorgione sei von Leonardos Karikaturen alter Menschen inspiriert worden, womit die *Vecchia* der „ars comica" zuzuweisen wäre, wird von der Autorin mit dem energischen Vermerk: „Sie ist ganz einfach nicht komisch und will es auch nicht sein", zurückgewiesen.[325] Aikemas nachdrückliche Einstufung der *Vecchia* als eine Allegorie wird offenkundig, wenn er Gottfried Boehm zu Unrecht kritisiert, der das Gemälde als ein hervorragendes Porträt in sein Buch *Bildnis und Individuum* aufnimmt.[326] Erst jüngst hat sich Pochat in den Diskurs „Allegorie oder Porträt" eingeschaltet und sich pointiert für den Porträtcharakter der *Vecchia* entschieden. Schon einleitend stellt er klar: „Ein Attribut [hier der *cartellino* mit dem *col tempo*] hebt, wenn es nachträglich hinzugefügt wird, nicht das Porträt als solches auf." In der Folge gerät sein Text zu einer ebenso stichhaltigen wie lesenswerten Replik auf Aikemas schon von Ferino-Pagden kritisierten „*ars comica*"- These. Zunächst referiert er in freiem Zitat Aike-

mas Standpunkt: „Die repräsentative Darstellung, etwa eines Porträts, wird das niedere Sujet, in diesem Falle den geringen sozialen Status einer Dienstmagd, oder durch etwas Groteskes oder Abartiges unterlaufen und löst so bei dem kundigen Betrachter eine entsprechende amüsierte Reaktion aus."[327] Darauf seine Antwort: „Bei der *Vecchia* will sich dieses Gefühl aber nicht einstellen, denn die Alte ist in der Darstellung weder übertrieben [zudem auch nichts weniger als karikiert], noch ist der körperliche Verfall besonders hervorgekehrt. Von einem Lachen kann auch keine Rede sein. Der wache Blick und die unumstößliche Tatsache, dass der Mensch mit der Zeit altert […], er aber dennoch seine Individualität und eine gewisse Würde bewahren kann, verleiht dem Bildnis seine besondere Intensität und Tragik."[328] Anstatt sich um die Streitfrage, Allegorie oder Porträt, zu kümmern, betritt Gentili festeren Boden, indem er die weiße Haube und den Überwurf der *Vecchia* als die typische Berufskleidung der Ammen identifiziert. Eine Anregung dafür könnte Carpaccios alte Frau im *Ursula-Zyklus* (*Ankunft der englischen Botschafter*) geboten haben, die, auf den Stufen zu Ursulas Gemach sitzend, vergleichbar mit der *Vecchia*, sich mit ähnlich weißer Haube und Schultertuch als Amme zu erkennen gibt. Auch im Falle Carpaccios ist, wie das verhärmte Gesicht der alten Frau verrät, mit einem konkreten Modell zu rechnen. Dass Giorgione der *Vecchia* im Nachhinein die besagte Schriftrolle hinzugefügt hat, bedeutet laut Gentile nicht mehr als eine „allegorische Abmilderung" eines in der damaligen venezianischen Malerei unvergleichlich realistischen Bildnisses. Mit der Identifikation der *Vecchia* als Amme verbindet Gentili – wiewohl hermeneutisch etwas zu kurz gegriffen – das Bestreben, „Giorgione zu entmythisieren" beziehungsweise die „Erfolge und Grenzen der Ikonologie" aufzuzeigen, um damit die ausufernden Intentionen der Ikonologen in die Schranken zu weisen.[329]

Wie schon Baldass betonte, steht die *Vecchia* im Œuvre Giorgiones „recht isoliert" da.[330] In der Tat ist die durch einen strengen, fast holzschnitthaft geprägten Linearismus und einen die Körperplastizität hervorhebenden Figur-Grund-Kontrast gekennzeichnete Stillage des Gemäldes sonst nirgends im Porträtschaffen des Künstlers anzutreffen. Einem „trocken-zeichnerischen Arbeitsvorgang" (Heinz) gesellt sich als weiteres singuläres Merkmal eine spezielle Maltechnik hinzu: „Es handelt sich um ein Leimfarbenbild, ein sogenanntes *Tüchlein*, eine feine, knotenlose Leinwand, auf der ohne Grundierung mit Tempera gemalt wurde, eine billigere und schnellere Malweise […]."[331] Mangels werkimmanenter Stilvergleiche wird dadurch jeglicher Datierungsversuch erheblich erschwert. Morassi meinte hier einen Ausweg gefunden zu haben, indem er die Entstehung der *Vecchia* um 1507 ansetzte und dies mit angeblichen Parallelen zu Dürers aus demselben Jahr stammenden *Avaritia* (Wien, Kunsthistorisches Museum) begründete.[332] Abgesehen von einer von Giorgione radikal abweichenden Stilauffassung malte Dürer eine alte Frau mit entblößter Brust und mit einem Geldsack in den Händen, eine „abstoßende Altweibergestalt" (Anzelewsky), deren körperlicher Verfall im Vergleich mit der *Vecchia* viel weiter fortgeschritten ist. So gesehen stand bislang außer Streit, dass hier eine rein allegorische Darstellung vorliegt, ehe dem Binder erst kürzlich eine Neudeutung – im Sinne einer zweiten Bedeutungsebene – hin-



24 Albrecht Dürer, Avaritia, Holz, 35 x 29 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum



25 *Leonardo da Vinci, Alte Frau, Federzeichnung, Mailand, Biblioteca Ambrosiana*

zufügte. In der Tat gelang es der Autorin, mit überzeugenden physiognomischen Vergleichen glaubhaft zu machen, dass es sich hier auch um ein Selbstporträt Dürers handelt, der Künstler in prophetischer Vorausschau auf sein Altersstadium einer vom Zahn der Zeit befallenen Kurtisane seine eigenen, der Fantasie entsprungenen Gesichtszüge verliehen hat.[333] Bei Giorgione ist die Reihenfolge der Bedeutungsebenen anders gelagert: Die *Vecchia* ist wie schon betont in erster Linie ein Porträt, dem erst a posteriori die Beschriftung *col tempo* als Merkmal einer Allegorie hinzugefügt wurde. Morassis Konnotation mit Dürer hat in der Folgezeit viel Anklang gefunden, vor allem seit Andersons Publikation des *Vendraminschen Inventar* von 1601.[334] Darin ist abermals nur eine „*Donna vecchia*" genannt, allerdings ergänzt mit dem bedeutsamen Vermerk: „[…] der Deckel des besagten Bildnisses [*Vecchia*] bemalt mit einem Mann in einem Gewand aus schwarzem Leder." Abgesehen davon, dass dieser Zusatz lediglich im Inventar von 1601 aufscheint und vom *coperto* mit dem Porträt eines Mannes jede Spur fehlt (laut Anderson könnte dieses durchaus auch von einem anderen Maler stammen), sowie dem Umstand, dass der noch heute erhaltene Prunkrahmen der *Vecchia* mit Sicherheit schon lange vor 1601 existiert hat, macht es, so Ferino-Pagden, „unwahrscheinlich, dass die *Vecchia* als Deckel geplant sein konnte oder dass sie später eine solche Funktion bekam".[335] Einen gegenteiligen Standpunkt vertraten Dülberg und kürzlich erst Aikema, die wie zuvor schon Morassi eine „starke Affinität" mit Dürers *Avaritia* zu erkennen glauben, worin sie sich durch den Schutzdeckel-Hinweis von 1601 noch bestärkt fühlen, zumal ja auch die *Avaritia* einem Männerporträt als Rückseite dient. Zudem betonen beide Autoren eine vermeintliche Nähe der *Vecchia* zu leonardesken Wurzeln, wobei vor allem Aikemas Vergleich mit Leonardos Zeichnung mit *Fünf grotesken Köpfen* (Windsor Castle, The Royal Library) insofern völlig ins Leere geht, als Giorgiones Bildnis, wie bereits erwähnt, nicht im Geringsten etwas Karikaturistisches anhaftet. Sinnvoller ist Nepi Scirès Hinweis auf eine flüchtige, vor 1505 zu datierende Skizze Leonardos mit einer – fern jeder karikaturistischen Absicht – im Profil dargestellten, zahnlosen alten Frau (Mailand, Biblioteca Ambrosiana). Dass diese Federzeichnung Giorgiones Gemälde „sehr nahe steht", darf indes bezweifelt werden, zumal Leonardos in drastischer Weise dem Verfall preisgegebenes Frauenantlitz fast schon an eine Totenmaske erinnert.[336]

Abb. 25

Um Missverständnissen vorzubeugen: Sowohl Dülberg als auch Aikema behaupten keineswegs eine direkte Abhängigkeit Giorgiones von Dürer. Dülberg hat sogar vorgeschlagen, dass deren Gemälde unabhängig voneinander entstanden seien, wiewohl diese Einschätzung im Widerspruch zu ihrer Affinitätsanschauung zu stehen scheint. Zudem ist Aikema zuzustimmen, wenn er schreibt: „Meiner Ansicht nach wurden beide Werke etwa gleichzeitig konzipiert, in einem Umfeld der gegenseitigen Inspiration oder vielleicht auch der künstlerischen Rivalität: 1507 in Venedig."[337] Dies wirft neuerlich die Frage nach der Datierung der *Vecchia* auf, die, so auch laut Pochat, im Zeitraum vom 1505–1507, also während Dürers zweiten Venedig-Aufenthalts, vermutlich sogar noch vor dessen *Avaritia* entstanden sein dürfte. Jedenfalls sind m. E. alle zuvor oder danach ansetzenden Datierungsversuche auszuschließen.[338]



26 Giorgione, Porträt eines Mannes („Bildnis Terris"), Holz, 30,1 x 26,7 cm, San Diego, Fine Arts Gallery

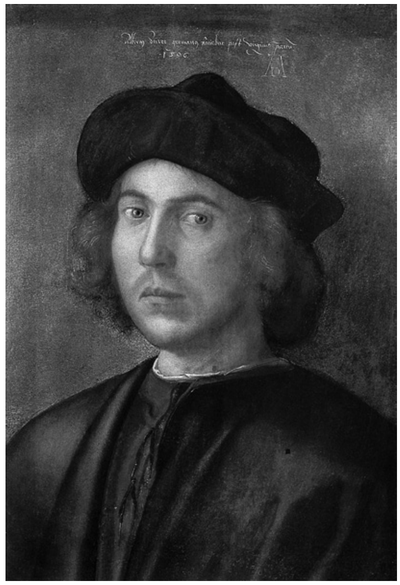
Das *Porträt eines Mannes (Terris)* war im 19. Jahrhundert im Besitz des englischen Sammlers David Curror und kam im frühen 20. Jahrhundert in die Sammlung von Alexander Terris in London. Um 1930 gelangte es nach Amerika, wo es schließlich 1941 dem San Diego Museum of Fine Arts gestiftet wurde. Richter war der Erste, der das Bildnis als Werk Giorgiones 1937 publiziert hat. Widerstand fand er m. W. lediglich bei Fiocco, Berenson und Magugliani, die – völlig unverständlich – den Namen Palma Vecchios ins Treffen führten.[339] Heute wird das Porträt einhellig als Autograf Giorgiones angesehen.[340] Auf der Rückseite des Tafelgemäldes sind der Name des Künstlers und das Entstehungsjahr inschriftlich genannt: „15.. di man, de M^0 Zorzi da Castel fr…" – neben dem *Laura*-Bildnis, auf dessen Rückseite gleichfalls Signatur und Jahreszahl vermerkt sind, eine der wenigen als gesichert geltenden Anhaltspunkte der Giorgione-Forschung. Die Sache hat nur insofern einen Haken, als die beiden letzten Ziffern der Jahreszahl, so das berechtigte Urteil der meisten Kunsthistoriker unleserlich sind. Eine Ausnahme bildet Pignatti, der das Datum vorbehaltlos als „1510" liest, eine ‚Anschauung', die erst jüngst von

Anderson wie schon von anderen Forschern zuvor nachdrücklich infrage gestellt wurde.[341] Nicht selten geäußerte Bedenken in der Richtung, dass die Inschrift erst später hinzugefügt worden wäre, wurden spätestens seit der Restaurierung von 1992 zerstreut. Seither steht außer Streit, dass Inschrift und Gemälde aus der gleichen Zeit stammen.

Abb. 20, S. 83

Die unmittelbare Wirkung des Bildnisses auf den Betrachter rührt nicht zuletzt daher, dass der Künstler – offenkundig vom Wunsch getragen, „den Protagonisten möglichst feinsinnig und geistig direkt zu interpretieren"[342] – den Porträtierten in die vorderste Bildebene rückt, sich somit fast ausschließlich auf die Wiedergabe des Gesichts konzentriert. Dies ist neu und steht im Gegensatz zu seinem übrigen Porträtschaffen, wo stets auch die Schultern der Dargestellten, deutlich über das Ausmaß einer Büste hinausgehend, einbezogen sind. Ähnlich wie im *Giustiniani-Porträt* ist das Antlitz des Patriziers in Dreiviertelansicht wiedergegeben, sind die Pupillen in jäher Wendung in die Augenwinkel gerückt, wodurch es zu einem spontanen Blickkontakt mit dem Betrachter kommt. Markante Wangenknochen, eine kräftig ausgebildete Nase und ein sensibler Mund mit gezackt aufgeworfener Oberlippe bestimmen den Gesichtsausdruck, dem eine nachdenkliche, bis an die Grenze des Meditativen reichende Versonnenheit anhaftet. Wie Eller einfühlsam kommentiert, „verbindet sich in diesem Porträt ohne jegliche Attribute intellektuelle Tiefe mit poetischer Phantasie".[343] Ein lebhaft rhythmisiertes Licht-Schatten-Spiel huscht über das Antlitz, dem so – im Unterschied zum *Giustiniani-Porträt* – jede lineare Schärfe (man beachte nur die verwischten Augenbrauen) genommen ist. Alles steht im Banne eines weich verfließenden, das Kolorit zügelnden und eines der *sfumato*-Technik förderlichen Lichts, von dessen Einfallswinkel vor allem die helle Stirn, die rechts verschattete Kieferpartie und der schräg auf den Hals fallende Schlagschatten Zeugnis geben. Das Gesicht wird von auffällig nachlässig behandeltem Haar gerahmt, das sich, im Stirnbereich zunächst schwarz getönt, im unteren Abschnitt in graue, großzügig gemalte Strähnen auflöst. Bemerkenswert – und singulär im Œuvre Giorgiones – ist hier der ebenso fleckenhaft wirre wie skizzenhaft dynamische Pinselduktus, dem man auch in den oberen, dem Hintergrund vorbehaltenen Eckzwickeln des Gemäldes begegnet. Dieser Hintergrundbereich ist mit einem dunklen Grün auf schwarzer Untermalung strukturiert, demzufolge die transparente Grundierung beinahe nahtlos in das Schwarz des Haares mündet und das durchlässige Grün, einem geöffneten Schleier gleich, einen Vordergrundanspruch zu erheben scheint. Nach unten zu verstärkt sich der Dunkelgrund so eindringlich, dass von den Konturen des ebenso dunklen Wamses fast nichts zu sehen ist. Damit geht ein Defizit an Körperlichkeit einher, das die Aufmerksamkeit des Betrachters nur umso stärker auf das magisch anmutende, wie im Schwebezustand befindliche Antlitz fokussiert. Aus all dieser Düsternis sticht das lebendige, von Rotbeimengungen durchsetzte Inkarnat besonders wirksam hervor. Mit dem umgebenden Dunkelgrün bildet es einen Kalt-Warm-Kontrast, dadurch die psychologische Durchdringung des an einen Geheimnisträger erinnernden Dargestellten noch zusätzlich verstärkend.

Unter den Versuchen, den Porträtierten zu identifizieren, gebührt jenem von Klara Garas eine Vorrangstellung. Die Autorin glaubt, in ihm Christoph Fugger, der damals in Venedig lebte und als reichster Handelsherr unter den Deutschen galt, zu erkennen. Als Beleg dafür verweist sie auf ein von Dürer 1506 gemaltes Porträt (Genua, La Galleria di Palazzo Rosso), das sie mit jenem von Giorgione in Beziehung bringt.[344] Abgesehen davon, dass hier zwei stilistisch-künstlerisch extrem gegensätzliche Welten aufeinanderstoßen, sind die physiognomischen Ähnlichkeiten (Brauenbogen, Augenschnitt, kräftige Nase und charakteristischer Mund) der in den beiden Bildern dargestellten Personen in der Tat nicht zu leugnen. Unterschiedlich ist lediglich der Kopfumriss, dem Dürer – in vermutlich eher der Wirklichkeit angenäherter Intention – eine nach unten zu sich verengende, weniger schmeichelhafte Form verliehen hat. Bei Giorgione hingegen handelt es sich um eine idealisierte Version, die sich in einer deutlich markanteren, Willensstärke signalisierenden Kinnpartie niederschlägt. Dass sich auch darin eine mit Dürer konkurrierende Absicht manifestiert, ist offenkundig. Wenn sich Analogien zwischen den beiden Bildnissen nicht schon *prima vista* aufdrängen, so mag dies damit zusammenhängen, dass der Porträtierte bei Dürer einen Hut trägt, wogegen der Venezianer ihn barhäuptig darstellt. Wie indes aus einer Röntgenaufnahme hervorgeht, die eine quer über die Stirn verlaufende Linie kenntlich macht, war von Giorgione ursprünglich ebenfalls eine Kopfbedeckung geplant gewesen.[345] Der Gedanke an ein Konkurrenzverhältnis lässt vermuten, dass die beiden Porträts annähernd zeitgleich entstanden sind, wofür die mit 1506 datierte Version Dürers einen fixen Anhaltspunkt bietet. Ballarin folgend haben auch Anderson und Lucco vorgeschlagen, Giorgiones Gemälde in das Jahr 1506 zu datieren. Obwohl dies an sich seine Richtigkeit hat, sind die dafür angeführten Argumente nicht überzeugend, wenn Anderson Giorgiones Tafelbild mit dessen viel früher geschaffener *Allendale-Gruppe* in Verbindung bringt und Lucco es – völlig verfehlt – mit „realismo düreriano" charakterisiert.[346] Della Pergola entziffert das inschriftliche Jahreszahl-Fragment mit 1505, woraus zu schließen wäre, dass Giorgione mit seinem Porträt jenem Dürers zeitlich vorangegangen war.[347] Zu diesem Datierungsvorschlag passt auch der Hinweis auf die *sfumato*-Technik, der man auch in Giorgiones ungefähr gleichzeitig datierbarem Tafelbild *Knabe mit Pfeil* begegnet. Eine Erörterung dieser Malweise vermisst man bei Pignatti, mit dessen willkürlicher Leseart der Jahreszahl als „1510" sich auch Pedrocco und Eller – allerdings ohne stilkritische Überprüfung – einverstanden erklären.[348]



27 *Albrecht Dürer, Bildnis eines jungen Mannes (Christoph Fugger?), Holz, 46 x 35 cm, Genua, Galleria di Palazzo Rosso*

Abb. 21, S. 89

Was das Leinwandgemälde *Der Krieger* (Wien, Kunsthistorisches Museum) anlangt, besteht – wie schon von Pedrocco angesprochen – eine deutliche Verwandtschaft zum *Terris-Bildnis*.[349] Diese manifestiert sich sowohl in maltechnischer als auch stilistischer Hinsicht; man beachte nur das Einsinken des Dargestellten in den dunklen Grund sowie das lebhafte Licht-Schatten-Spiel mit unverkennbaren *sfumato*-Effekten. Da Pedrocco am problematischen Versuch Pignattis, die Jahreszahl am *Terris-Bildnis* mit 1510 zu rekonstruieren, kritiklos festhält, zögert auch er nicht, den *Krieger* in Giorgiones letzte Schaffensphase einzuordnen, wogegen m. E. 1506 – in logischer Konsequenz zu obigem Text – als Datierung vorzuziehen ist.

Abb. 28, S. 100



28 Giorgione, Der Krieger, Leinwand, 72 x 56,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

Wie so oft bei Giorgione ist die Quellenlage zum *Krieger* ebenso dürftig wie unsicher. Dies beginnt mit Marcantonio Michiel, der 1525 im Hause des Girolamo Marcello ein Bild sah, das er wie folgt beschreibt: „Le ritratto de esso M. Hieronime [= Marcello Girolamo] armato, che mostra la schiena, insino al cinto, et volta la testa, fo de mano de Zorzo da Castelfranco.“ Unter Berufung auf diese Quelle vertreten etliche Forscher[350] die Ansicht, dass es sich hier tatsächlich um ein Porträt *(ritratto)* Girolamo Marcellos handelt – eine These, die von Ferino-Pagden angefochten wird. Darüber hinaus bestreitet sie den Quellenwert des im Besitz Marcellos befindlichen Gemäldes, wiewohl die von Michiel beschriebene Haltung der Figur (*schiena* = Rückansicht; *volta la testa* = Kopfwendung) – entgegen der Betrachtungsweise der Autorin durchaus jener des Wiener *Kriegers* entspricht.[351]

1528 ist Michiel zu Gast im Hause des Giovannantonio Venier, wo er auf ein Gemälde mit ähnlichem Thema trifft, das er ebenfalls als Autograf Giorgiones an-

erkennt. Anders als in seinem Kommentar von 1525, ist nun nicht mehr von einem Porträt, sondern nur von einem „soldato armato", also nicht von einem hochrangigen, namentlich bekannten Offizier, die Rede. Und wenn dieser wie zuvor im Gemälde der Sammlung Marcellos als Halbfigur geschildert wird, so trifft dies auch auf den „Soldaten" im Wiener Bild zu. Welches der beiden von Michiel genannten Werke nun mit jenem in Wien aufbewahrten identisch ist, kann nicht mit Sicherheit entschieden werden. Meines Erachtens ist das einst in der Sammlung Marcellos befindliche – vor allem aufgrund Michiels mit dem Wiener Bild übereinstimmender Haltungsbeschreibung des Dargestellten – vorzuziehen, was keinesfalls bedeuten muss, dass der Krieger ursprünglich, also etwa zwei Jahrzehnte vor Michiels Begutachtung, als Porträt Girolamo Marcellos gegolten hat oder als solches von Giorgione beabsichtigt war. Gut möglich, dass der Auftraggeber, der sich als Verteidiger Paduas gegen die kaiserlichen Truppen ausgezeichnet hatte,[352] Michiel zu dessen *ritratto*-Notiz ermuntert hat.

Erst der Inventarvermerk von 1658 bezüglich eines Gemäldes aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm entspricht der Bedingung eines zuverlässigen Quellenwerts: „Ein gewaffneter Mahn mit einer Oberwehr in seiner linckhen Hand und neben ihme eine andere Manßpersohn […]. Original von Giorgione." Dieser Text differiert von den beiden Notizen Michiels dahin gehend, dass dort von der „anderen Manßperson", die ja auch im Wiener *Krieger* aufscheint, keine Rede ist. Die Eintragung in das Inventar der erzherzoglichen Sammlung gewinnt vollends an Beweiskraft, wenn man ihr den nach dem Gemälde gefertigten Stich (von J. Troyen) aus Teniers' *Theatrum Pictorium* hinzufügt, der in allen Details mit dem Wiener Bild übereinstimmt.[353]

Der schlechte Erhaltungszustand des Gemäldes mag dazu beigetragen haben, dass Giorgiones Eigenhändigkeit seitens der älteren Forschung nicht selten angezweifelt wurde. So dachte etwa Berenson an eine Kopie nach einem anonymen Giorgionisten, während Richter den *Krieger* – im Anschluss an Crowe und Cavalcaselle – für ein Werk Carianis hielt.[354] Erst nach der Restaurierung von 1955 fand sich nach und nach eine Mehrheit von Experten, die das Gemälde als Autograf Giorgiones außer Streit stellte. Battistis Zuschreibung an Tizian ist eine Ausnahmeerscheinung.[355] Der als Halbfigur dargestellte Krieger steht hinter einem Parapett, das seinem abgewinkelten Arm als Stütze dient. In Abkehr vom in Dreiviertel-Rückenansicht wiedergegebenen Körper ist der Kopf, darin Michiels Beschreibung des im Besitz Marcellos befindlichen Gemäldes entsprechend, in Seitenansicht nach rechts gedreht. Das demnach in strengem Profil gezeigte Antlitz hebt sich mit seinem scharfen Umriss – unterstützt durch das fokussierende Licht – markant vom schwarzen Grund ab, wogegen der Hinterkopf ins Dunkel taucht. Um das militärisch kurz geschnittene Haar schlingt sich ein Efeukranz, der zusammen mit dem Profiltypus an Cäsarenköpfe auf antiken Medaillen erinnert. Indessen handelt es sich hier nicht um einen hochrangigen Heerführer, sondern, so Ferino-Pagden, wahrscheinlich lediglich um einen „Gardisten oder bestenfalls den Kommandanten einer Garde".[356] Dafür spricht vor allem die damals beim einfachen Fußvolk gebräuchliche Ausrüstung: ein Halbharnisch mit von der Schulter herabreichendem

Armzeug, die eiserne Unterarmröhre und nicht zuletzt die einem Attribut gleich beigegebene Hellebarde. Dies allein schon lässt Zweifel aufkommen, ob hier, wie so oft behauptet, ein Porträt Marcellos vorliegt. Dagegen ist auch einzuwenden, dass damals in Venedig die Profilansicht bei Porträtdarstellungen – schon seit Antonello da Messina und Giovanni Bellini – bereits als obsolet betrachtet wurde. Erwünscht war sie nur noch, wie einige Beispiele Gentile Bellinis belegen, im Falle von Dogenbildnissen. Bezeichnend, dass Giovanni Bellini mit seinem fast schon frontal angelegten *Porträt des Dogen Andrea Vendramin* erstmalig mit dieser Tradition gebrochen hat.

Das Gemälde besticht vor allem durch seine heftigen Hell-dunkel-Kontraste, wie sie im sonstigen Bildnis-Schaffen Giorgiones lediglich in dessen Braunschweiger *Selbstporträt* in vergleichbarer Intensität auftreten. Ins Licht gesetzt sind das Antlitz (ausgenommen die in den Schatten gleitende Kieferpartie) mit auffallender Akzentuierung des Ohrs, der rechte Abschnitt des Halsausschnitts sowie Teile der Rüstung (der Hellebardenschaft inbegriffen), deren metallische Reflexe zwischen Weiß und Silbergrau changieren. Wie schon des Öfteren beobachtet, pflegt der Künstler mit der Buntfarbe einen sparsamen Umgang. Sogar das Rot des nur an wenigen Stellen sichtbaren Waffenhemdes tritt lediglich gedämpft in Erscheinung. Der grellste Lichtreflex liegt auf der rechten Schulter, die dadurch – dem Betrachter geradezu zum Greifen nahe – besonders ins Auge sticht.

Die leonardeske Prägung der Komposition hat Ballarin als Erster nachdrücklich betont.[357] Neben unverkennbaren *sfumato*-Effekten äußert sich diese Affinität vor allem an der vom rechten Bildrand angeschnittenen und im dunklen Grund versinkenden Gestalt des Alten, dessen fratzenhaftes Gesicht in Karikaturen Leonardos – man denke nur an dessen *Fünf groteske Köpfe* (Windsor Castle) – seinen Ursprung haben mag. Eindringlich scheint der Alte auf den Krieger einzureden, mit den Fingern dessen Hand berührend, wie um seinen Argumenten Nachdruck zu verleihen. Die Darstellung einer solch respektlosen Geste gegenüber einer prominenten, namentlich sogar bestimmbaren Persönlichkeit hätte man sicher als inakzeptabel empfunden, erst recht, wenn es sich dabei um einen Diener handeln sollte, dem derlei Vertraulichkeiten gewiss nicht zustanden. Demzufolge ist davon abzuraten, den Krieger – nicht zuletzt wegen seiner mediokren Charge – als Porträt Girolamo Marcellos zu identifizieren.[358] Einen ähnlichen Standpunkt vertritt Ferino-Pagden, wenn sie, implizit Andersons Porträtthese infrage stellend, „eher an eine Allegorie im Sinne der Vergänglichkeit" denkt, in der „jung und alt" sowie „schön und hässlich" kontrastieren. Hinzu kommt laut Eller die Gegenüberstellung von „Tapferkeit und Feigheit, Offenheit im Lichte und heimliches Vorgehen im Dunkel".[359] Vom Primat einer Allegorie ausgehend, spricht indes nichts dagegen, auf einer weiteren Bedeutungsebene eine Anspielung auf signifikante Charaktereigenschaften des Auftraggebers anzunehmen. So gedacht scheint es auch legitim, mit Tschmelitsch den einem *Poeta laureatus* gebührenden Efeukranz auf dem Haupt des Kriegers als Allusion auf Marcellos literarische Interessen zu deuten.[360] Ferino-Pagdens Datierungsvorschlag – „vor den Fondaco-Fresken" – schließt zwar sowohl die Annahme eines Spätwerks (z. B. Zampetti, Salvini und Anderson) als auch die



29 Giorgione, Selbstbildnis als David, Leinwand, 52 x 43 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum

viel zu früh von Hornig (ca. 1502/03) und Ballarin (1504) angesetzte Entstehungszeit des *Kriegers* zu Recht aus, sollte aber m. E., wie vorhin bereits ausgeführt, mit ca. 1506 präzisiert werden.[361]

Giorgiones für alles Innovative aufgeschlossener Geist dokumentiert sich u. a. auch darin, dass er sich als erster unter den venezianischen Malern selbst dargestellt hat, zunächst allerdings noch nicht mit autonomem Anspruch, sondern eingekleidet in ein biblisches Thema als David mit dem Haupt Goliaths. Erst als das Gemälde spätestens seit 1737 in den Besitz des Herzogs von Braunschweig gelangt war und vielleicht schon vor seinem Verkauf durch Abtrennung des unteren Bildviertels sein ursprüngliches Hochformat eingebüßt hatte, gewann es – wiewohl nur noch als Fragment mit fehlendem Goliath-Kopf – den Stellenwert eines selbstständigen Porträts. Seinen ursprünglichen Umfang bezeugt ein 1650 von Wen- *Abb. 29*



30 Wenzel Hollar, David mit dem Haupt Goliaths, Nachstich nach Giorgiones Gemälde

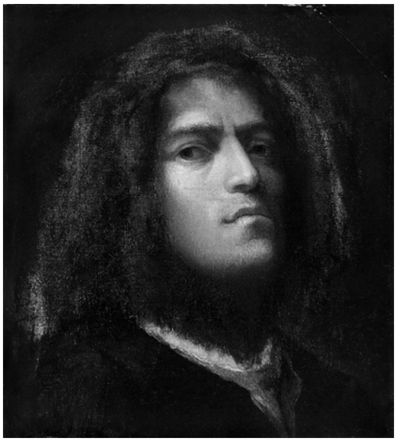
zel Hollar gefertigter Nachstich mit dem auf einer Brüstung liegenden abgeschlagenen Kopf des Philisters. Im herzoglichen Inventar von 1744 wird es bereits als „Giorgione, Mannskopf, Kopie" beschrieben, worauf es 1776 in einer neuerlichen Inventareintragung als Original Giorgiones und als „sein Brustbild" erscheint.[362]

Einmal mehr dient der Forschung ein Text Vasaris als entscheidende Quellengrundlage. Wie aus dessen recht genauer Werkbeschreibung in der zweiten Ausgabe der Künstlerviten hervorgeht, begegnete er Giorgiones Gemälde „nello studio del reverendissimo [Domenico] Grimani patriarca d'Aquileia, una fatta per Davit (e, per quel che si dice, è il suo [Giorgiones] ritratto) […] tiene la testa mozza di Golia". Als Quellenwert relevant ist auch das bei Vasari abgebildete Porträt Giorgiones, ein Holzschnitt von Coriolan, der die Gesichtszüge des Künstlers in ähnlicher Weise wie im Braunschweiger Bild wiedergibt. Domenico Grimani hinterließ das Bild seinem Neffen Marino, in dessen Inventar von 1528 es als „ritratto de Zorzon di su mano fatta per David e Golia" genannt wird. Nachdem die Forschung das Werk lange Zeit vernachlässigt hatte, war Justi der Erste im 20. Jahrhundert, der es mit Vasaris Textstelle sowie Hollars Stich in Verbindung brachte, es als Selbstbildnis des Künstlers identifizierte und so wieder in das Bewusstsein der fachkundigen Öffentlichkeit rückte.[363] Stand danach die Bedeutung des Gemäldes als Giorgiones Selbstporträt weitgehend außer Streit, so waren Zweifel an dessen Eigenhändigkeit noch lange nicht ausgeräumt. Man dachte sogar an Kopien von der Hand Palma Vecchios (Berenson) und Dosso Dossis (Suida).[364] Selbst Müller-Hofstedes profunde Untersuchung (1957) einer RöWntgenaufnahme vermochte mitunter geäußerte Bedenken gegenüber Giorgiones Authentizität nicht vollständig auszuräumen. Wie aus dem Befund hervorgeht, hatte Giorgione eine wahrscheinlich von Catena stammende Madonnenkomposition übermalt. Auch Hornig schließt daraus, „dass hier der Maler eine unfertige oder verworfene Leinwand des annähernd gleichaltrigen Kollegen, mit dem er [siehe Vermerk auf der *Laura*] in Ateliergemeinschaft stand [wohl, um Material zu sparen] benutzte. Diese Vermutung liegt umso näher, als das Selbstbildnis kein fremder Auftrag gewesen sein, sondern einem unmittelbaren […] Bedürfnis des Künstlers entsprungen sein wird".[365] Dies allein ist schon Beweis genug, dass es sich um ein Original Giorgiones handelt. Zudem wäre ein Kopist wohl kaum auf die Idee gekommen, ein Original mit einer Kopie zu übermalen beziehungsweise seinem Auftraggeber ein bereits verwendetes Leinwandprodukt zuzumuten.[366] Derlei Überlegungen haben bisweilen auch in der rezenten Forschung keine Rolle gespielt, so etwa bei Pedrocco, der, darin Perissa Torrini folgend, das Braunschweiger *Selbstporträt* als „Kopie nach einem verlorenen Original Giorgiones aus dessen Umkreis" bewertet.[367]

Zu Recht hat Tschmelitsch das Gemälde als das „vielleicht stolzeste Selbstbildnis der Renaissance" bezeichnet.[368] Wie David im Moment seines größten Triumphes nach der Enthauptung Goliaths, hebt Giorgione energisch sein Haupt, ebenso selbstbewusst wie herausfordernd, an seine überragende Stellung als Künstler erinnernd. Vom schräg gestellten Oberkörper abweichend, ist das von schulterlangem, dunklem Haar gerahmte Antlitz, verursacht durch eine merkliche Kopf-

wendung, fast schon in *en face*-Ansicht wiedergegeben. Wie um möglicher Kritik die Stirn zu bieten, fixiert der Maler den Betrachter mit stechendem Blick. Ein markant ausgebildetes Kinn, ein zusammengepresster Mund, eine kräftige Nase sowie die zwischen den scharf gezogenen Augenbrauen konzentriert hervortretenden Falten zeugen von unverbrüchlicher Willensstärke. Darüber hinaus evoziert das beinahe zur Hälfte in Schatten getauchte Gesicht den Eindruck des Geheimnisvollen, dem sich anscheinend auch Vasari nicht zu entziehen vermochte, als er den Gesichtszügen des Künstlers „den Ausdruck tiefsten Denkens und feinsten Scharfsinns" attestierte.[369] David/Giorgione trägt über einem dunkelgrünen Rock einen Brustharnisch, der – wie das dunkelbraune Haar und das gedämpfte Rot des Umhangs – fast gänzlich vom dunklen Grund absorbiert wird. Nachhaltiger als in den übrigen Bildnissen des Künstlers „hängt die Farbengebung aufs Engste mit der Lichtordnung zusammen, […] sind die einzelnen Farben der Hell-dunkel-Bewegung […] untergeordnet".[370] Lediglich die rechte Gesichtshälfte wird vom Licht erfasst, wobei sich jegliche Konturenbildung im umgebenden Dunkel auflöst. Da die gesamte Halspartie tief verschattet ist, scheint sich das Antlitz des Helden, wie vom Rumpf getrennt, in einem Schwebezustand zu befinden. Ein weiterer Lichtreflex zeigt sich auf der rechten Schulter, den metallischen Glanz des Harnischs betonend. Das von links einfallende Licht entspricht – beispiellos in der venezianischen Renaissance-Malerei – „dem Kerzenlicht in einem geschlossenen Raum" (Eller), womit Giorgione Caravaggios Hell-dunkel-Malerei, insbesondere aber dessen Lichtregie um nahezu ein Jahrhundert vorweggenommen hat.[371] Die Komposition steht im Zeichen einer Diagonalen, die vom schräg gestellten Haupt und vom grauen Hemdausschnitt am rechten Oberarm ihren Ausgang nimmt und vor der Fragmentierung des Gemäldes in das extrem verkürzte Haupt Goliaths mündete.

Das Braunschweiger *Selbstporträt* wird von den meisten Autograf-Befürwortern, darin Justi folgend, in die späte Schaffensperiode (1508–1510) Giorgiones datiert. Da es bezüglich des *chiaroscuro*, der äußerst restriktiven Buntfarbgebung sowie der ostentativ dem Betrachter zugekehrten Schulter des Dargestellten dem *Krieger* relativ nahe steht, sollte man es den *Fondaco-Fresken* zeitlich voranstellen und Hornigs Datierungsvorschlag „um 1507" zustimmen.[372] Wie in anderen Fällen fehlt es auch hier nicht an Versuchen, über das konkrete biblische Sujet hinaus weitere Bedeutungsebenen aufzudecken. Allzu weit hergeholt scheint mir hier die im Rahmen eines Giorgione-Seminars (1978/79) entwickelte und auf Hartlaubs tiefenpsychologischen Ansätzen basierende Theorie, der zufolge, so Hornigs Bericht, der Kopf Goliaths auf ein Porträt von Giorgiones Vater hindeute. „Damit würde die Darstellung zu einer Art Racheakt, zu einer Hinrichtung *in effigie* des eigenen Vaters wegen der Zeugung beziehungsweise Aussetzung des eigenen, möglicherweise unerwünschten Sohnes. Das Braunschweiger Selbstbildnis wäre dann so etwas wie ein gemalter Protest gegen den eigenen Vater."[373] Und nur am Rande vermerkt: Besonders kurios und zugleich als exemplarische Warnung vor überzogenen Interpretationen dienlich ist Ellers vermutlich durch Vasari inspirierter Deutungsversuch. Dem Vitenverfasser zufolge war Giorgione ein veritabler Frauenheld, „wohlbewandert in Liebesdingen". Wie Eller daraus schließt, sei es „nicht



31 Giorgione, Bildnis Giorgiones, Papier auf Holz geklebt, 91 x 63 cm, Budapest, Szépmüvészeti Múzeum

fern aller Wahrscheinlichkeit, dass er [Giorgione] bei einer Schönheit den Kopf verlor, etwas kopflos reagierte und vor ihr kapitulieren musste […] und vielleicht [und damit noch nicht genug] hat er sich deshalb auf der gemalten Frau [Catenas Madonna] eines anderen Malers dargestellt."[374]

Aufmerksamkeit gebührt auch Giorgiones zweitem *Selbstporträt*, das – ursprünglich im Besitz von Herzog Leopold Wilhelm – 1848 nach Budapest gelangte, wo es heute im Szépmüvészeti Múzeum aufbewahrt wird. Analog zum Holzschnitt in Vasaris Text zeigt das Gemälde lediglich Giorgiones Kopf- und Brustansatz. Im Gegensatz zu den meisten Forschern, die es als Kopie ansehen oder seine Existenz, wie etwa Della Pergola oder Lucco, überhaupt ignorieren, spricht m. E. kaum etwas dagegen, es, einer an Justi anschließenden Minderheit von Fachleuten folgend, als Vorstudie zum Braunschweiger *Selbstporträt* einzuschätzen. Dafür sind zwei Argumente ins Treffen zu führen: zum einen die sich vor allem am Haar manifestierende Spontaneität des Pinselduktus, zum anderen der Umstand, dass es sich hier um ein mit Öl auf Papier gemaltes Bild handelt. Es wäre schon sehr ungewöhnlich gewesen, hätte sich ein an der Veräußerung seines Elaborats gewiss interessierter Kopist eines solch unattraktiven Bildträgers bedient und sich mit einer dem Skizzenhaften angenäherten Arbeitsweise begnügt. Giorgiones Gesichtszüge – die zusammengerückten Brauen, die heruntergezogenen Mundwinkel usw. – gleichen in fast allen Details, der angehobene Kopf und die Licht-Schatten-Aufteilung inbegriffen, jenen im Braunschweiger Gemälde. Und doch gibt es auch gewisse Unterschiede, zumal die Budapester Version den „viel unmittelbareren Eindruck einer kritischen Studie" vermittelt. Laut Ferino-Pagden, die übrigens ebenfalls dazu neigt, das Budapester Bildchen als Giorgione-Autograf anzuerkennen, „ist der Blick direkter, penetranter, kritisch prüfend […]. Statt des melancholischen, kontemplativen Ausdrucks im Braunschweiger Bild empfindet man hier den einer konzentrierten Selbstbeobachtung."[375]

La Tempesta **(„Das Gewitter“, Venedig, Accademia)**

Die *Tempesta* ist das vielleicht meistuntersuchte Werk der europäischen Malerei und als eines der berühmtesten Rätselbilder der Kunstgeschichte bis heute Gegenstand unzähliger Deutungsversuche – wie es Gentili formuliert hat: „das verschwiegenste unter allen verschwiegenen Gemälden Giorgiones“.[376] Darüber hinaus signalisiert das Gemälde trotz Einbeziehung des Figuralen bereits den Übergang zur autonomen Landschaftsmalerei. Nachdem Giorgione in seiner frühen Schaffensperiode, etwa im *Urteil Salomos* und in der *Feuerprobe des Moses,* noch für eine strikte Trennung zwischen Landschaft und Figurenensemble gesorgt hatte, konzipierte er hier erstmals eine Landschaft, die sich als Ganzes vom unteren Rahmen nach der Tiefe hin entwickelt. Sie wird zur zentralen und entscheidenden Komponente, zumal die Figuren, aus der Bildmitte gedrängt, laterale Positionen einnehmen und dadurch dem schon am unteren Bildrand ansetzenden Raumkontinuum eine freie Entfaltungsmöglichkeit sichern. Die Landschaft, so Pochat, ist „von eigenem Leben und dynamischen Kräften durchdrungen, hat sich im Bilde aus der Abhängigkeit von der Menschenfigur gelöst und ist in panhumanistischem Sinne zum aktiven Träger des Inhalts geworden. Auch diese Landschaft ist als eine poetische Allegorie […] von tieferer Bedeutung durchdrungen, aber dies ändert nichts an der Tatsache, dass die Menschenfigur der Landschaft untergeordnet wird“.[377] Die Landschaft steht als *natura naturans* im Zeichen des Bewegten und Wandelbaren, präsentiert sich somit im ständigen Prozess der Selbsterneuerung. Dementsprechend sieht der Maler auch den künstlerischen Schöpfungsakt als offenen Prozess, in dem er sich – auf vorbereitende Zeichnungen verzichtend – die Möglichkeit offenhält, das Bild immer wieder, wie Übermalungen und Pentimenti bezeugen, zu verändern. Mit der Dynamisierung des Bildgeschehens fühlt sich auch der Betrachter dazu aufgerufen, am schöpferischen Prozess visuell aktiv teilzunehmen, wodurch sich ihm – vom Künstler wohl bewusst intendiert – auch ein beträchtlicher Deutungsfreiraum eröffnet. Giorgiones Leistung, zum ersten Mal in der abendländischen Kunst mittels Licht und Farbe Figuren und Landschaft in ein rhythmisch-einheitliches Gefüge zu bringen und dadurch der Schöpfung das Geheimnis einer naturhaft-kosmischen Harmonie zu entlocken, war, wie Rosand betont, nur möglich, „nachdem sich in Venedig Leinwand als Bildträger durchgesetzt und sich in der Folge die Struktur von Malgrund und Farbe verändert hatte. Die neue Technik kehrte die traditionelle Abfolge von hell nach dunkel in der Tafelmalerei um; jetzt näherte sich der Maler, ausgehend von einer dunkleren Farbschicht [als Grundierung], schrittweise hellen Tönen. […] In Giorgiones Kunst tritt Licht

Abb. 32, S. 109

Abb. 9, S. 35; Abb. 10, S. 37

aus Dunkelheit hervor, die geschlossene Oberfläche wird langsam aufgebrochen, und der einzelne Pinselstrich gewinnt […] auch in seiner Aussagekraft an Bedeutung".[378]

Marcantonio Michiel sah das Werk 1530 im Hause des Gabriele Vendramin und beschreibt es als „el paeseto in tela con la tempesta con la cingana et soldato, fu de man de Zorzi de Castelfranco".[379] Aus diesem knappen Inventartext geht hervor, dass schon Michiel in der Landschaft mit dem heraufziehenden Gewitter die Hauptattraktion des Gemäldes gesehen hat, wogegen er mit dem figuralen Hinweis auf einen Soldaten und eine Zigeunerin im Vagen stecken bleibt. Diesbezüglich konnte ihm auch Gabriele nicht weiterhelfen, zumal selbst Giorgione – bekannt für seine stets mehrdeutigen Bildinhalte – von der Nennung eines korrekten Bildtitels Abstand genommen haben könnte. Dass nun Gabriele auch der Besteller des Gemäldes war, ist zwar nicht beweisbar, aber auch nicht gänzlich auszuschließen, zumal er laut Nepi Scirè mit Giorgione befreundet war und dessen Werk in seinem *camerino delle anticaglie* (= Antiquitäten-Kabinett) aufbewahrte.[380] Wie seinem Testament von 1547 zu entnehmen ist, hatte er sich in dieses mit kostbaren Kunstgegenständen gefüllte Refugium oftmals zurückgezogen, um „ein wenig Ruhe und Seelenfrieden (dato un poco di riposo et de quiete de animo)" zu finden.[381] Überlegenswert in diesem Zusammenhang ist Justis Annahme, wonach Giorgione – ohne Rücksicht auf konkrete Bildprogrammwünsche eines Auftraggebers – gleichsam „auf Vorrat", also ausschließlich der eigenen Fantasie folgend, gemalt habe. Ein Parallelbeispiel dafür liefert Lorenzo Lotto, von dem bekannt ist, dass er bisweilen ebenso „per piacermi" gearbeitet hat.[382]

Am Ende des 18. Jahrhunderts gelangte das Gemälde zusammen mit der *Vecchia* in den Besitz der Sammlung von Girolamo Manfrin, wo es, wie aus einem Brief Lord Byrons aus dem Jahre 1817 hervorgeht, unter dem Namen „Familie Giorgiones" inventarisiert war. Mit derselben Bezeichnung wird es von Nicodemi, dem Verfasser eines 1872 veröffentlichten Führers zur Pinacoteca Manfrin, wie folgt beschrieben: „Dieses Bild […] zeigt den Maler aufrecht stehend im Garten seines Hauses, während eine nackte Frau, die auf der Wiese sitzt, ein Kind stillt. Diese ist vielleicht Cecilia, die Geliebte Giorgiones […]."[383] Wickhoff war der Erste, der die in der Tat zu eindimensionale ‚Familientheorie' abgelehnt hat. Ihm zufolge handelt es sich hier um Adrastos und Hypsipyle, die Opheltes stillt, Personen aus der *Thebais* des Statius – eine Hypothese, die indes genauso wenig zu überzeugen vermag.[384] In der Folge gab es eine fast schon unüberschaubare Flut von Deutungsversuchen, die bis in die Gegenwart nicht versiegt ist. „Dass bis heute keiner überzeugen konnte, könnte seinen Grund nicht nur im mangelnden Scharfsinn des Interpreten haben, sondern auch im Bilde selbst, das sich zwar so bedeutungsträchtig präsentiert, dass es komplizierte Analysen geradezu herausfordert, andererseits aber bisher noch jede auf Eindeutigkeit gerichtete Analyse am Ende ins Leere laufen ließ."[385] Schon seit mehr als einem Jahrhundert steht die Untersuchung der *Tempesta* unter der Vorherrschaft jener Ikonologen, welche, die Mehrdeutigkeit von Giorgiones Aussagen verkennend und fast immer den zwingenden Kontext von Form und Inhalt missachtend, mit dem punktuell-hermetischen



32 Giorgione, La Tempesta, Leinwand, 82 x 73 cm, Venedig, Accademia

Verweis auf eine literarische oder philologische Quelle den Glauben verbinden, den verschlüsselten Wahrheitsgehalt des Kunstwerks entdeckt zu haben – kurz: Sie sehen meist nur das, was sie sehen *wollen*. „Was am Kunstwerk Kunst ist, rein aus der Anschauung her zu erfassen“, bleibt ihnen ein fremdes Anliegen.[386] Eine rühmliche Ausnahme ist Justi, der schon früh gegen das visuelle Desinteresse der Ikonologenzunft aufgetreten ist und dem wir die m. E. überzeugendste, zu Unrecht vergessene Formanalyse verdanken. Er zählt zu den wenigen Giorgione-Forschern, für die der nicht selten berechtigte Vorwurf Adornos bezüglich der „Kunstfremdheit der Kunstwissenschaften“ gewiss keine Gültigkeit hat.[387]

Dem rechten Bildrand angenähert, sitzt eine junge Frau, die ihr Kind stillt und mit beiden Armen schützend umfängt, auf der Wiesenmatte einer zerklüfteten Felsnase, die keilförmig – mit großem dynamischem Potenzial angereichert – bis weit in die linke Bildhälfte vorstößt. Ihr nach links geneigter Körper ist parallel zur Bildebene in Seitenansicht wiedergegeben. Lediglich mit dem Kopf vollzieht sie eine leichte Drehbewegung, den Blick auf den Betrachter gerichtet. Obwohl den konsequent abgewinkelten Gliedmaßen ein expansiv dynamisches Spannungspotenzial innewohnt – der linke Arm überkreuzt den Oberkörper, sodass die Hand auf dem rechten Knie zu liegen kommt, und die wie im Laufschritt angeordneten Unterschenkel schneiden sich im rechten Winkel – fügt sich der Körper zu einem geschlossenen Ganzen, das sich strukturell in ein Dreieck einschreiben lässt. Während ein über die Schulter fallendes weißes Tuch den Oberkörper (die dem Säugling gereichte Brust ausgenommen) fast gänzlich verhüllt, präsentiert sich der Unterkörper in schwellender Nacktheit, deren erotische Note durch die gespreizten Beine noch unterstrichen wird. Das über die Schulter drapierte Tuch laut Hornig als „Handtuch“ zu identifizieren und daraus zu folgern, dass „die Frau ein Bad genommen hat“, somit an eine „Nymphe oder Nixe“ erinnere, ist ebenso skurril wie hermeneutisch irreführend.[388] In Wahrheit handelt es sich um einen leintuchähnlichen Umhang, der sich als schmaler Streifen an der rechten Körperkontur der Mutter fortsetzt, dort sich als durchlaufende Linie mit der Schrägen des rechten Unterschenkels verbindet, dann zwischen den Beinen verschwindet, um schließlich, als Sitzunterlage dienend, rechts außen als zerknittertes Faltenbündel wieder hervorzutreten. Einem Felsblock im Vordergrund entwächst ein Strauch, dessen transparent gefiedertes Blattwerk die Schenkel, das Gesäß und den Rücken der Kauernden einem vegetabilen Schleier gleich zärtlich zu umspielen scheint. Daneben die dürren Zweige eines abgestorbenen Strauchs, der im Kontrast mit dem sprießenden Strauch Werden und Vergehen von Mensch und Natur symbolisiert. Der mittleren Felsspalte scheint eine Quelle zu entspringen, die als Sinnbild des Lebens von einem mit unergründlich dunklem Gewässer gefüllten Naturbecken aufgefangen wird. Hinter der hellen Fläche der Frauengestalt erhebt sich ein bis zum rechten Rahmen ansteigendes dunkelolivgrünes Gebüsch, das zusammen mit dem Rasenstück in vergrößertem Maßstab den triangulären Umriss der breit dimensionierten Figur wiederholt. Relevant ist vor allem die Hypotenuse eines Dreiecks, die – parallel verschoben zur schräg verlaufenden Kontur der Figur und zur nach rechts weisenden Bilddiagonalen – einen strukturell entscheidenden Beitrag zur

Komposition leistet. Hinter dem Buschwerk steigt ein in dunkle Vegetation eingebetteter gegabelter Baumstamm empor, der Vertikalen des Rahmens angeglichen, die von der Kante des ausschnitthaft ganz an den Rand gedrängten und sich hell vom umgebenden Dunkel abhebenden Gebäudes zusätzlich betont wird. Die bis zur oberen Bildgrenze reichende Baumkrone verschmilzt mit den darunter befindlichen, gleichfarbigen Gebüschen zu einem einheitlichen Formgebilde, dessen innerer, zunächst schräg anlaufender Umriss im oberen Abschnitt in großem Bogen nach links ausgreift. Mit den drei vis-à-vis positionierten dünnstämmigen Bäumen, deren Laubmassen einander durchdringen und sich zum Teil nach rechts neigen, resultiert daraus eine innerbildliche, der Form eines Ovals angenäherte Rahmung, die dem Betrachter einen tiefenräumlichen Ausblick auf den Fluss, die perspektivisch organisierte Gebäudereihe und den Himmel öffnet.

Wie Röntgenaufnahmen offenlegen, war Giorgione ursprünglich von einem anderen Figurenkonzept ausgegangen, indem er links unten zunächst einen sitzenden weiblichen Akt malte, diesen dann verwarf und in einem zweiten Arbeitsgang durch die Gestalt eines Jünglings ersetzte.[389] Weit von der stillenden Mutter entfernt, ist dieser knapp an den linken Bildrand gedrängt. Das weiße Hemd und die rote Jacke bilden einen heftigen Bunt-unbunt-Kontrast, der seine Nähe zum Betrachter noch zusätzlich unterstreicht. Die beträchtliche Distanz zwischen den beiden Figuren wird dadurch überbrückt, dass sich das Weiß am Umhang der Kauernden wiederholt. Obwohl diese gegenüber dem Jüngling räumlich etwas zurücktritt, scheint sie angesichts ihres hellen Inkarnats und unterstützt durch den flächenkommunikativen Gestaltfaktor der Ähnlichkeit, wie er sich am Weiß niederschlägt, mit ihm auf einer annähernd gleichen Bildebene angesiedelt. Schon hier beginnt sich im Bild die mehrfach auftretende, Spannung erzeugende Ambivalenz von Flächen- und Raumkomposition abzuzeichnen. Der Jüngling steht auf einer schmalen Felsplatte, deren Braunton unvermittelt in das Olivgrün eines Rasenstücks mündet. Vor ihm öffnet sich der gefährlich dunkle Schlund des Quellbeckens, wodurch ihm ein Übertritt ans andere Ufer beziehungsweise eine direkte Kontaktnahme mit der Frauengestalt verwehrt bleibt. Er ist frontal und in Kontrapost-Haltung wiedergegeben. Arme und Beine stehen im Gegensatz: Dem Standbein entspricht der durchgestreckte rechte Arm, dem leicht gewinkelten und vorgesetzten Spielbein der gebogene und auf den Rücken gelegte Arm. Licht-Schatten-Kontraste verleihen ihm jene sanfte Beweglichkeit und „weiche Grazie“ (Justi), die den ähnlich gekleideten Gestalten in den früheren Bildern (z. B. in der *Feuerprobe des Moses*) noch fremd ist. Der Kopf ist ins Profil gedreht. Das von dunklem Haar gerahmte Antlitz zeigt – vor allem in der Augen- und Stirnpartie – starke Schattierungen; die Mundwinkel verraten ein verhaltenes Lächeln. Der Jüngling scheint die Kauernde zu betrachten, wobei die in seiner Schulterhöhe verlaufende Marmorplatte, auf der zwei Säulenstümpfe lagern, die genau auf den Kopf der Frau zielende Blickrichtung verdeutlicht. Zudem sorgt das auch an den Architekturelementen aufscheinende Weiß für eine Verbindung der beiden Protagonisten. Wie seine modische, an die Tracht von Mitgliedern der *Compagnie della Calza* erinnernde Kleidung (geschlitzte Hose und verschiedenfarbige Strümpfe)

verrät, präsentiert sich der Jüngling gewiss nicht in der ihm fälschlich von Michiel zugedachten Rolle eines Soldaten, zumal er anstatt einer Lanze einen Hirtenstab umfängt. Eller zufolge handelt es sich eher um einen der patrizischen Gesellschaftsschicht angehörenden Mann, der sich „als Hirte verkleidet" hat.[390] Die aufrechte Haltung des Jünglings wird von mehreren architektonischen Vertikalen unterstrichen. Zunächst von den erwähnten Säulenstümpfen, dann von dem über ihm aufragenden, ebenfalls fragmentarischen Bauwerk, dessen Höhenzug durch Blendarkaden verstärkt wird. Daneben ragt ein Bündel schlanker Baumstämme empor, welche die Richtung des Hirtenstabs fortsetzen. Zu den Senkrechten gesellt sich die Horizontale der Marmorplatte, die auf einem aus Ziegeln bestehenden Mauerblock lagert. An dessen rechter Abbruchstelle sind noch drei Ziegellagen stehen geblieben, die vermuten lassen, dass sich das Gemäuer ursprünglich – vor seiner Teilzerstörung – nach rechts fortgesetzt hat, um sich dem Fluss als Schutzdamm in den Weg zu stellen. Der Jüngling wird durch das rektangulär starre System der Bauelemente hermetisch eingefasst. Er vertritt den engeren, durch Architektur versinnbildlichten Bereich menschlichen Schöpfertums, mit dem die der Frau zugedachte, von orthogonalen Eingriffen freie, viel weiter ausgreifende Zone natürlichen Wachstums kontrastiert. Dieser Gegensatz wird jedoch insofern ausgeglichen, als beide Zonen – die linke nachdrücklicher als die rechte – flächenprojektiv strukturiert sind.

Daran schließt der innerbildlich gerahmte Ausblick in die Fluss-Stadt-Landschaft, deren Raumkontinuum lediglich durch die Horizontale der streng bildparallel angelegten, visuell auch die vorderen Bildzonen miteinander verbindenden Brücke unterbrochen wird. Diese ruht auf Holzpfosten, deren auffallende Höhe dem Gefahrenpotenzial eines Hochwassers Rechnung trägt. Wenn Hetzer schreibt: „Der aus der Tiefe nach vorne strömende Bach verbindet in kontinuierlicher Bewegung Ferne und Nähe", so unterläuft ihm ein doppelter Irrtum: Zum einen handelt es sich nicht um einen Bach, sondern um einen Fluss, zum anderen strömt dieser nicht in den Vordergrund, wo sich das von ihm hermetisch abgeriegelte Quellgewässer befindet.[391] In Wirklichkeit fließt er in Richtung einer nach rechts unten fallenden Raumdiagonale, um dann abrupt hinter der die Kauernde hinterfangenden Vegetation zu verschwinden. Ein aus dem Wasser ragender Steinblock, an dem sich die Wellen brechen und rechts hinter ihm weißlich aufschäumen, gibt zuverlässige Auskunft über die Flusslaufrichtung. Die Brücke wirft einen breiten Schlagschatten, dessen dunkles Grün einerseits zum Olivgrün des an sich räumlich vorgelagerten Buschwerks flächenkompositionell überleitet, andererseits die obere von der unteren Bildhälfte trennt. Der Brückensteg bildet eine optische Leitlinie, auf der verschiedenartige Gebäude (Stadttore, Festungstürme, ein Campanile usw.) aneinandergereiht sind und, perspektivisch sukzessiv an Größe verlierend, in die Tiefe führen, wo ein kuppelbekrönter Kirchenbau den abschließenden Fluchtpunkt markiert. Darüber wölbt sich ein dunkler, aus verschieden getönten Grün- und Blautürkiswerten bestehender Wolkenhimmel, aus dem ein gelber Blitz niederfährt. Wie sich das düstere Firmament mit den grellen Reflexlichtern an den Gebäuden vereinbaren lässt, ist schwer zu entscheiden. Sind es die letzten Son-

nenstrahlen vor der Entladung des Gewitters, welche die Stadt ins Licht setzen, oder handelt es sich um eine durch den Blitz hervorgerufene luminöse Momentdarstellung? Glaubhafter scheint eine Interpretation, der zufolge sich Giorgione weniger an die logischen Gesetze der Naturwirklichkeit gebunden fühlte, vielmehr die freieren Möglichkeiten der Kunstwirklichkeit im Auge hatte. So gesehen wäre es denkbar, dass er dem von zahlreichen formalen und inhaltlichen Gegensätzen gekennzeichneten Gemälde auch den Konflikt zwischen Licht und Finsternis hinzugefügt hat. Ob sich die stattliche Gebäudeserie mit einer konkreten Stadt des Veneto identifizieren lässt oder der freien Fantasie des Künstlers entsprungen ist, bleibt offen. Falls Ersteres zutrifft, handelt es sich möglicherweise, so Eller, um eine freie Anspielung auf die Silhouette von Padua mit dem Flüsschen Bacchiglione. Als Beweis dafür dient das am Brückentorturm aufscheinende Wappen der einstigen Machthaber von Padua, der vierrädrige *carro* der Carrara.[392]

Der unvergleichliche Zauber der *Tempesta* beruht vor allem auf dem spezifischen Einsatz des Kolorits, dem das Gemälde den Rang einer für die venezianische Malerei des Cinquecentos richtunggebenden Inkunabel verdankt. Hatten die gesättigten Primär- und Sekundärfarben etwa bei Carpaccio, der Tradition des Quattrocentos folgend, noch bis weit in den Beginn der neuen Stilepoche dominiert und sind sie noch in Giorgiones frühem Schaffen (z. B. *Anbetung der Könige*, London) auszumachen, so sind sie nunmehr, vom Rot an der Jacke des Jünglings abgesehen, fast gänzlich verschwunden. An ihre Stelle tritt der Bereich der Tertiärfarben mit Olivgrün, Braun, Ocker und Grün-Blau-Türkis-Werten – insgesamt Mischfarben, die sich der statischen Wirkung der gesättigten Buntfarben widersetzen, somit zur Dynamisierung des Bildgeschehens nachhaltig beitragen. Ferner sind sie Träger von Ausdruck, den Arnheim als die „wahrgenommene Wirkung visueller Kräfte“, demnach als nah verwandt mit Dynamik definiert.[393] Dittmann zufolge manifestiert sich hier „der Durchbruch zum Helldunkel. Licht und Dunkel trennen sich von den Gegenstandsformen, Gegenständliches versinkt im Dunkel. Aber das Helldunkel ist farbig durchstimmt. Im Weiß verdichtet sich das Licht […]; die Rottöne in der männlichen Gestalt schlagen die Brücke zum Dunkel, auf tiefem Türkis und tiefem Oliv gründet die farbige Dunkelheit“.[394] Justi, dem wir die ebenso tiefgründigste wie umfassendste Koloritanalyse verdanken, beschreibt die Vielfalt farbiger Modulationen: „Man kann die verschiedenen Farbenfolgen einzeln betrachten, ihrem Weg und ihrer Abstufung […] nachgehen […]; aber sie verlaufen nicht jede für sich, sondern alle immer in Beziehung zueinander, sich ausweichend, sich begegnend, sich steigernd, zusammenklingend zum köstlichsten Wohlklang.“[395] Dieser auf dynamische Farbwirkungen verweisende Satz impliziert zugleich eine praxisbezogene Erläuterung des Gestaltbegriffs, übereinstimmend mit Arnheims Gestaltdefinition, wonach *Gestalt* in einem Strukturfeld manifest wird, „dessen Kräfte in einem in sich geschlossenen und gleichgewichtigen Ganzen organisiert sind“.[396]

Unter den zahllosen Deutungsvorschlägen ist Hornigs Versuch, die *Tempesta* als Gegenüberstellung des durch die Brücke verbundenen weiblichen und männlichen Prinzips auf einer universalen, vom visuellen Sachverhalt ausgehenden

Ebene zu interpretieren, m. E. die größte Plausibilität beizumessen. Die von wuchernder Vegetation umgebene Frau verkörpert den Bereich des Naturhaften. „Ihre schwellenden Formen, das Kind an der Brust sind Zeichen des Wachsens und Werdens, der Zukunft, erwecken archetypische Vorstellungen des Mütterlichen." Die Architektur ist dem Jüngling zugeordnet. Sie steht für die schöpferischen Leistungen des Menschen, für den Intellekt. Während der Jüngling in ein System von Orthogonalen eingebunden ist, seine hochrechteckige Grundform von der Ruinenwand und der Baumkulisse aufgegriffen wird, ist die Kauernde, zusammen mit Teilen der Vegetation, in die Grundform eines Dreiecks einschreibbar. Dem scheint ein symbolisches Zahlenverständnis zugrunde zu liegen, wonach die Vier (hier die rektangulär-viereckige Struktur) das Irdische beziehungsweise die „geschaffene Welt" versinnbildlicht, wogegen die Drei (Trinität) als Zahl des Transzendenten beziehungsweise des „Göttlichen" gilt.[397] Diese mit den kompositionellen Gegebenheiten im Bild übereinstimmende Zahlensymbolik ist m. E. auch auf den polaren Gegensatz von Kultur und Natur, in dem sich die beiden Existenzformen des Männlichen und Weiblichen verkörpern, übertragbar. Hornig zufolge „hebt der Intellekt [den Jüngling] über die Natur, aber um den Preis, dass er ihn von den Quellen des Daseins abzieht und ihn der Natur entfremdet […]. Seine Welt des Schöpferischen, die Architektur, erscheint als fragmentarische und ruinöse. Sie unterliegt der Zerstörung durch die Kräfte der Natur, die sich im Blitz verdichten […]. Die Frau dagegen lebt im Einklang mit dem Kosmos, selbst ein Stück Natur und daher zur Hüterin des Lebens berufen. Das ‚Ewig-Weibliche' ist unzerstörbar. Es erfährt Verklärung und Steigerung zu mythischer Größe in vollstem Licht."[398]

Hornigs Ikonologiekonzept scheint zum Teil durch Ferriguto angeregt, der das Werk als Darstellung der später in mittelalterlichen, stoisch und neuplatonisch geprägten Schriften rezipierten Elementenlehre des Aristoteles deutet und den Gegensatz männlich-weiblich gleichfalls als zentrales Thema ansieht. Eingebettet in die durch den nie endenden Kreislauf von Werden und Vergehen bestimmten vier Elemente, wird das Rollenbild der Frau – anders gewichtet als bei Hornig – als *hýle* (= Stoff), Materie (also als Wesen in vordenkerischem Zustand), jenes des Mannes als *nous* (= Geist) verstanden.[399] Schlüssig ist auch Winds Deutung, der zufolge sich in den Säulenstümpfen das Gegensatzpaar *Fortezza (Constantia)*-*Caritas* verkörpert. Zur Triade erweitert, tritt dem die durch den Blitz beziehungsweise das Unwetter symbolisierte, Gott und der Natur unterstellte *Fortuna* hinzu.[400] Winds Gedankengang weiterentwickelnd und auf Tschmelitschs Interpretationsbeitrag verweisend, schreibt Pochat: „Sei es als Zeichen der göttlichen Vorsehung oder als Sichtbarmachung elementarer Naturkräfte, stets bleibt das Motiv des Sturmes oder Bitzes an die Vorstellung einer höheren, alles durchdringenden Macht gebunden. Ob im Sinne der Moral oder als Verkörperungen von Naturprinzipien, in beiden Fällen geht es um den Ausgleich der Gegensätze nach dem Motto: *Harmonia est discordia concors* […]. Der Blitz, sprich das Feuer, ist Ausdruck des lebensspendenden Prinzips im Universum, tätig erfunden in der Seele des Menschen und Ziel seiner Existenz zugleich."[401]

Die meisten Deutungshypothesen, die sich hermetisch auf mythologische, biblische oder sonstige literarische Quellen beziehen und in der konkreten Nennung berühmter Personenpaare kulminieren, sind letztlich doch zum Scheitern verurteilt, zumal sie den fast immer auf Mehrdeutigkeit beziehungsweise universale Aussagen abzielenden Intentionen Giorgiones grundsätzlich widersprechen.[402] Von der Forschung viel beachtet ist immer noch Stefaninis Deutung, die sich auf Themen der von Francesco Colonna verfassten und von Aldo Manuzio 1499 edierten *hypnerotomachia poliphili* beruft. Danach sei in der *Tempesta* die Welt als Schicksalsgarten („orto del destino"), als Prüfung für den Menschen (Mann links als Wanderer) durch die Leidenschaften (Sturm) beziehungsweise die Liebe (Frau als Venus) dargestellt. Zudem, so der Autor weiter, seien die beiden Säulenstümpfe eine Anspielung auf F. Colonna, den Verfasser des damals viel gelesenen und auch wegen seiner zahlreichen Holzschnitte geschätzten Buches. Hornigs kritischer Kommentar dazu klingt überzeugend, wenn er u. a. bemerkt: „Überdies kann sich Stefaninis Deutung auf keine bestimmte Stelle des Buchs berufen, sondern stellt ganz verschiedene Abschnitte zusammen, weshalb dann einmal die Gestalten als das liebende Paar Polifilia und Polifilio gedeutet werden."[403] Unter den vielen, meist mit wenig Erfolg auf die Identifikation bestimmter Personen ausgerichteten Interpretationsversuchen vermag jener von Rapp noch am ehesten zu überzeugen.[404] Basierend auf der nachhomerischen Literatur zu den Paris-Geschichten und zum Troja-Mythos (erwähnt sei nur Lykophrons Epos *Alexandra* und Ovids *Heroides*), meint der Autor, im Jüngling Paris und in der stillenden Frau die Nymphe Oinone, mit welcher der trojanische Königssohn während seiner Hirtenzeit verheiratet war, zu erkennen. Nachdem der griechische Gelehrte und Kardinal Bessarion seine Büchersammlung, die neben den obgenannten Schriften auch Werke anderer, das Paris-Thema behandelnder Autoren (wie etwa Smyrnäus und etliche Mythografen) enthielt, 1468 der öffentlichen Bibliothek des Dogenpalastes gestiftet hatte, waren die Texte zur Paris-Sage den Humanisten des Veneto allgemein zugänglich, so auch Giorgione, der sich mit der Jugendbiografie des Trojaners schon in seiner frühesten Schaffenszeit künstlerisch auseinandergesetzt hatte; erinnert sei an die beiden in der Sammlung Gerli (Mailand) aufbewahrten Gemälde *Auffindung und Übergabe des Paris*, denen später eine weitere, durch eine Kopie von David Teniers d.J. überlieferte Version der *Auffindung* folgte.[405] Wie manche Exegeten zuvor, sieht auch Rapp in den Gebäuden der *Tempesta* eine Anspielung auf die Silhouette von Padua, jener Stadt, aus welcher der römische Historiker Livius stammt und die er als „Troja" benannt hat, dem Mythos folgend, dass sie einst vom flüchtenden Trojaner Antenor gegründet worden sei. Dazu Rapps Resümee: „Giorgione stellt jenen Moment im Bild dar, in dem Paris an der Kebren-Quelle des Idagebirges Abschied von seiner Nymphe Oinone und dem Kind Korythos nimmt. […] Im Tal erscheint unter der vom Blitz [Oinones Schwester trägt den Namen Asterope: das griechische Wort für „Blitz"] aufgerissenen Wetterwand […] die Heimatstadt Troja, über die durch die Treulosigkeit des Prinzenhirten das Unheil hereinbrechen wird. […] Auf die tragische Zukunft Trojas und der drei Personen verweist [ferner] das kleine Monument mit dem abgebrochenen weißen Säulenpaar."[406]

E. Wind war der Erste, der mit Verweis auf Lukas Cranach d.Ä. und Albrecht Altdorfer merkliche Parallelen zwischen einigen Gemälden und Zeichnungen der Donauschule und der *Tempesta*[407] festgestellt hat. Die Annahme von Beziehungen zur Donauschule ist auch insofern plausibel, als in dieser Epoche ein sehr enger Handelsverkehr zwischen den süddeutschen Städten und Venedig florierte, folglich gut vorstellbar ist, dass Zeichnungen und Gemälde der Donauschule in die venezianischen Sammlungen Eingang fanden. Diesen Ansatz vertieft und mit komparativen Querverweisen auf Dürer (z. B. *Herkules am Scheideweg*, 1498/99; *Hl. Hieronymus in der Wüste*, ca. 1495) ergänzt zu haben, ist ein Verdienst Aikemas. Trotz ähnlicher Bestrebungen, Figuren in die Landschaft zu integrieren, bestehen zwischen Giorgiones Zielrichtung und den Intentionen der Donauschule tief greifende Unterschiede, die sich aus den prinzipiellen Differenzen zwischen deutschem und italienischem „Formgefühl" erklären lassen. Überzeugend dazu Aikemas Schlussfolgerungen: „Wenn wir die *Tempesta* mit den Werken der Donauschule [s. etwa Altdorfers *Satyr-Familie*, 1507, Berlin, Gemäldegalerie] vergleichen, sehen wir, dass der deutlichste Unterschied in der generellen Atmosphäre liegt, in der Stimmung der jeweiligen Gemälde. In Giorgiones Bild findet sich keine Spur von germanischer Wildheit; im Gegenteil: die Atmosphäre ist ruhig und bukolisch, und das trotz des drohenden Unwetters […]. Ich denke nämlich, dass Giorgione in der *Tempesta* eine direkte malerische Antwort auf Altdorfer und Cranach formulierte, indem er ihnen eine mit Absicht veredelte und zivilisierte Version gegenüberstellte […], quasi ein Gegenbild zur urwüchsigen Landschaft, die die deutschen Künstler konzipiert hatten."[408]

Die drei Philosophen (Wien, Kunsthistorisches Museum)

Abb. 33, S. 117

Wie die *Tempesta* zählt das Gemälde *Die drei Philosophen* zu den wenigen von Marcantonio Michiel genannten Werken Giorgiones, deren eigenhändige Ausführung von der Forschung allgemein anerkannt wird. Sein besonderer Stellenwert beruht darauf, dass sich hier, so Pochat, „monumentale Figurenschilderung und idealisierte Landschaftsdarstellung gleichsam die Waage halten". Schon zuvor hatte Hetzer auf den innovativen Rang des Werks hingewiesen: „[…] und vor allem haben wir zum ersten Male in der venezianischen Malerei […] den Eindruck einer völlig natürlichen, landschaftlich räumlichen Einheit, die die Menschen aufnimmt und umfängt, während bei Giovanni Bellini, Carpaccio oder Cima da Conegliano die Figuren immer noch vor der Landschaft bleiben […]."[409] Die erste Erwähnung des Bildes stammt von Michiel, der es „im Hause von Taddeo Contarini" zu Gesicht bekam und in seinen seit 1525 verfassten *Notizen* wie folgt beschrieb: „Das Ölgemälde mit den drei Philosophen in einer Landschaft, zwei stehende und ein sitzender, der die Sonnenstrahlen beobachtet, mit diesem so wunderbar gemalten Felsen; es wurde von Giorgione aus Castelfranco begonnen und von Sebastiano Veneziano [= Sebastiano del Piombo] vollendet."[410] Die Gültigkeit von Michiels Text bezüglich der Zuschreibung an Giorgione wurde von der



33 *Giorgione, Die drei Philosophen, Leinwand, 123,8 x 144,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum*

Fachliteratur nie infrage gestellt. Lediglich der Hinweis auf Sebastiano del Piombo als Vollender des Gemäldes bereitete lange Zeit Kopfzerbrechen, ehe die rezente Forschung – spätestens seit der Herstellung eines Infrarotreflektogramms anlässlich der Ausstellung von 2004 – eine Beteiligung Sebastianos (abgesehen vielleicht von einigen unerheblichen Retuschen) mit Hinweis auf die „kohärente und homogene Ausführung des Werks" ausgeschlossen hat.[411] Taddeo Contarini – damals einer der reichsten Männer in Venedig – war der Schwager von Gabriele Vendramin, der neben der *Vecchia* auch Giorgiones *Tempesta* besaß, jenes Gemälde, das gleichfalls in Michiels Werkliste aufscheint, indes aufgrund seiner formintegrativen Koloritbehandlung wohl erst nach den *Drei Philosophen* entstanden sein dürfte. Anderson zufolge las Contarini in antiken Manuskripten über Astronomie und Philosophie, die ihm als Mitglied des venezianischen Humanistenkreises in Kardinal Bessarions Bibliothek gewiss zugänglich waren. So gedacht ist anzunehmen,

dass ihm eine Entschlüsselung von Giorgiones vielschichtigen Bilderrätseln weniger Schwierigkeiten als der späteren Forschung bereitet hat. Die ersten nachweislichen Unklarheiten bezüglich der Titulatur des Bildes beziehungsweise dessen Deutung tauchen bereits 1648 auf, als das Werk in den Besitz des Erzherzogs Leopold Wilhelm gelangte und im Inventar seiner Gemäldesammlung als „ein Landschaft von Öhlfarb auf Leinwanth, warin drei Mathematici, welche die Masz der Höchen des Himmelz nehmen […] Original von Jorgonio" beschrieben wurde. 1656 transferierte der Erzherzog das Gemälde nach Wien, wo es nach seinem Tod in den Besitz Kaiser Leopolds I. kam. Im ersten, von Christian Mechel 1783 erstellten Inventar verwandeln sich die vormaligen „Mathematici" – gleichfalls in Unkenntnis von Michiels erst 1800 in Venedig edierten *Notizia d'opera e di disegno* – in *Die drei Weisen aus dem Morgenland*, einen Bildtitel, an dem Engert noch acht Jahrzehnte später, leicht modifiziert, mit „Die drei Weisen erwarten den Stern" festhält.[412] Nach anderen Deutungsvorschlägen in der Folgezeit – Förster (1878): „Feldmesser"; Springer (1889): „Die drei Lebensalter des Mannes"; Wickhoff (1893): „Evander und Pallas zeigen Äneas die Stelle, wo Rom erbaut werden soll"; Schaeffer (1910): „Marc Aurel mit zwei Philosophen"; Venturi (1928): „Drei Astrologen" usw.[413] – griff Wilde neuerlich Mechels *Drei Weisen-Deutung* auf – eine Hypothese, die in der Forschung lange Zeit Beachtung fand. Grundlage dafür war eine 1932 gefertigte Röntgenaufnahme, die nicht unerhebliche Unterschiede gegenüber dem vollendeten Gemälde aufdeckte und damit Zeugnis von Giorgiones für Abweichungen vom ursprünglichen Konzept aufgeschlossenen Schaffensprozess gibt. Letzteres bestätigen auch Infrarotaufnahmen von 1991, aus denen ferner hervorgeht, dass der Künstler offenbar die gesamte Komposition vorgezeichnet hat. Diese Vorzeichnung entspricht somit der ersten Bildversion, in welcher der rechte Protagonist zunächst mit einem Strahlendiadem bekrönt war, was auf einen der drei Magier (= Könige) aus dem Morgenland schließen lässt, zugleich aber auch eine Anspielung auf Moses, der nach seiner Rückkehr vom Berg Sinai von einem Strahlenkranz umgeben war, sein könnte. Wildes These zufolge liegt hier eine Inspiration durch das *Buch Seth* vor: ein Apokryphenkommentar zum *Matthäus-Evangelium*, in dem berichtet wird, wie sich die Magier auf dem *Mons Victorialis* versammeln und auf das Aufgehen des Sterns warten. Im Anschluss an Wilde und Klauner dachte Settis an die mythische Grotte von Adam und Eva, über der ein Komet den drei Magiern die Geburt Christi ankündigen sollte. Auch de Grummond hält die christliche Deutung als „Hl. Drei Könige" für die wahrscheinlichste. Derlei Deutungen mögen auf Giorgiones ursprüngliches Konzept zutreffen, für dessen Endfassung mit der Tilgung des Strahlendiadems sind sie hingegen nur sehr eingeschränkt brauchbar, vielleicht dahin gehend, dass der Künstler dem *Drei Weisen*-Konzept im Rahmen seiner mehrfachen Bedeutungsschichten eine untergeordnete Stellung zugedacht hat.[414] Diesem ikonologischen Einschub, dem später in rezeptiver Abwägung des Forschungsstands weitere hermeneutische Überlegungen folgen sollen, sei ein Satz Hornigs – gleichsam als Warnung vor übereilten inhaltlichen Rückschlüssen – hinzugefügt: „Vor dieser Vielschichtigkeit des Kunstwerks [insbesondere im Falle Giorgiones] versagen Versuche der Wissenschaft, nur

einen Bildsinn als den allein wahren in Anspruch zu nehmen […] und einseitig auf mögliche *literarische* Inhalte und Lösungen zu schauen."[415] Stattdessen sollte in der Kunstbetrachtung jene Methode Platz greifen, die vom visuellen Befund beziehungsweise von einer Formanalyse des jeweiligen Artefakts ihren Ausgang nimmt und dadurch imstande ist, das dynamische Strukturgeflecht der Einzelteile untereinander und in Beziehung zu einer Ganzheit in Erfahrung zu bringen. Nur auf diesem gestalttheoretischen, Form und Inhalt beziehungsweise Struktur (= Komposition) und Ikonografie verbindenden Weg bestehen Aussichten, zum universalen „Wesenssinn" eines Kunstwerks vorzustoßen. Einseitig orientierte Ikonologen seien daran erinnert, dass schon Panofsky – einer ihrer kompetentesten Repräsentanten – mit seinem dreistufigen Erkenntnismodell („Phänomensinn – Bedeutungssinn – Wesenssinn") einen methodisch ähnlich gelagerten Analysenansatz vertreten hat.

In Giorgiones *Drei Philosophen* manifestiert sich laut Justi ein „bühnenhaftes" Raumkonzept, in dem – im Verzicht auf perspektivische Verklammerung – Vordergrund, Mittelgrund und Ferne in klar getrennten Schichten hintereinander angeordnet sind. Die ausgehöhlte Felswand und die auf gleicher Ebene angesiedelte Baumgruppe bilden eine quer durch das Bild gespannte Zwischenkulisse, die das helle Proszenium mit dem kargen, dreifach gestuften Felsboden vom ebenso hellen, relativ schmalen Himmels- und Landschaftsausblick trennt. Der Umstand, dass der Felsbrocken wie die Bäume vom Bildrahmen überschnitten werden, vermittelt den Eindruck eines maßstabgerechten Verhältnisses zwischen Landschaft und Figurengruppe – ein in der damaligen venezianischen Malerei ebenso neues wie kühnes Kunstmittel. Justi zufolge besteht das Bild aus vier Hauptteilen: den beiden dunklen Stücken der Zwischenkulisse und den jeweils hellen Schichten des Vorder- und Hintergrunds.[416] Dieses statische Grundmuster der Komposition bereichert der Maler durch ein dynamisches Diagonalenkreuz, indem er der von links unten über das linke Bein des sitzenden Jünglings und das Haupt des Orientalen ansteigenden Flächendiagonalen eine Raumdiagonale entgegenstellt, die vom schräg verlaufenden Fuß des Felsblocks ihren Ausgang nimmt und sich in den räumlich gestaffelten Figuren bis zur rechten unteren Bildecke fortsetzt. Ergebnis ist ein reiches Spiel sich durchdringender Bewegungsenergien, die unter Preisgabe der Symmetrie ein ambivalentes Spannungsverhältnis zwischen Flächen- und Raumkomposition herbeiführen: „Wie die Fläche sich artikuliert, vertieft sich der Raum", schreibt Hetzer und fügt hinzu: „Nicht die senkrechte Mittelachse bestimmt mehr die Anordnung, die Fläche teilend und zerlegend, sondern das die Einheit betonende zentralisierende Diagonalenkreuz."[417] In der Tat ist der über der sitzenden Figur aufsteigende Baum als relevanteste Vertikale im Bild deutlich von der geometrischen Mittelachse nach rechts abgerückt, eine Spannung erzeugende Abweichung, die ursprünglich, ehe das Gemälde am linken Rand – wie Teniers' Kopie verrät – um ca. 17,5 cm beschnitten wurde, noch merklicher wahrnehmbar war.

Die in hellem Olivgrün gehaltene Hintergrundlandschaft, in die ein befestigter Gutshof mit Torturm und Mühle eingebettet ist und hinter deren Horizont die Abendsonne versinkt, ist in flächiger Draufsicht wiedergegeben, woraus zu fol-

gern ist, dass sich die drei Philosophen auf einem hoch gelegenen Plateau versammelt haben – der fragwürdigen Theorie der *Drei Weisen*-Verfechter zufolge auf dem *Mons Victorialis*. Neu ist, so Hetzer, die asymmetrische Anordnung der Figuren. Dazu der Autor im Weiteren: „Es wäre in der älteren Zeit undenkbar, die linke Bildhälfte ganz von Figuren zu entblößen, mit der beschatteten Felswand drei Menschen das Gleichgewicht zu halten.“[418] Dem ist einschränkend zu entgegnen, dass Giorgione bereits zuvor in der *Allendale-Anbetung* derlei Intentionen wenigstens ansatzweise verfolgt hat.

Abb. 13, S. 51

Der Jüngling befindet sich am Schnittpunkt des Diagonalenkreuzes und nimmt dadurch eine bildzentrale Stellung ein. Im Profil dargestellt und den Blick gebannt auf die in ihrer Dunkelheit undurchdringliche Felsenhöhle gerichtet, die laut Meller Gedanken an Platons Höhlengleichnis wachruft, sitzt er auf der oberen Stufe der dreiteiligen, auch eine Figurenhierarchie versinnbildlichenden Felsentreppe.[419] Alle strukturell effizienten Bildvektoren beziehungsweise -energien sind auf ihn ausgerichtet. So etwa der keilförmig nach rechts vorstoßende Bergfuß, der mit seiner fallenden Kontur fast nahtlos in die Schräge des rechten Oberschenkels der Figur überleitet, oder die untere Kontur des Keils, die als „durchlaufende Linie“ im linken durchgestreckten Bein des Sitzenden ihre Fortsetzung findet. Hinzu kommt der dreieckige Landschaftsausschnitt, dessen Spitze exakt auf das Knie des rechten abgewinkelten Beins stößt. Hier erweist sich ein Blick auf die Röntgenaufnahme als nützlich, aus der hervorgeht, dass ursprünglich – parallel zur Schrägen des Felsenkeils – ein abschüssiger Landschaftshorizont vorgesehen war, der auf das Haupt des Jünglings hinzielte und erst in einem zweiten Arbeitsschritt begradigt wurde.[420] Derlei trianguläre Strukturen kennzeichnen auch den Jüngling, der in ein Dreieck einschreibbar ist. Darüber hinaus lassen sich Dreiecktendenzen auch am rechtwinkelig geknickten linken Arm sowie am gleichfalls im rechten Winkel angezogenen rechten Bein der Figur ausmachen. Diese Häufung von Dreieckstrukturen, zu der auch das die Komposition vierfach unterteilende Diagonalenkreuz zu rechnen ist, kann in der venezianischen Malerei als Novum betrachtet werden. Ähnlich sieht dies auch Hornig, dem zufolge „Giorgione der erste ist, der dieses Mittel in Venedig entwickelt und in vielfachen Abwandlungen zur Anwendung gebracht hat“.[421] Hinter dem Jüngling wachsen zwei Baumstämme empor, die sich – mit einem Netz zarter laubloser Verästelungen versehen – mit ihrem Dunkelbraun scherenschnittartig vom klaren Himmel abheben, wobei der rechte Stamm direkt aus Kopf und Oberarm der Figur hervorzugehen scheint. Wie einer gemeinsamen Wurzel entspringend, gewinnen die beiden Stämme (der rechte den benachbarten dritten Baumstamm unterkreuzend) zunehmend an Abstand, sodass sie gemeinsam eine nach oben offene Kelchform annehmen, gleichsam bereit, wie Antennen den kosmischen Geheimnissen des Firmaments nachzulauschen. Der Jüngling hantiert mit Richtscheit (= Winkeleisen) und Zirkel, wobei seine Hände differenzierter und größer ausgebildet sind als jene seiner Nachbarn. Er trägt ein Kleid, dessen Weiß mit dem Weißblau des Himmels korrespondiert, wogegen sein dunkelgrüner Überwurf ein Verwandtschaftsverhältnis mit dem Olivgrün des Landschaftsausschnitts bekundet. Im Gegensatz zu seinem von der Natur abgewandten Partner

gilt sein Interesse der Ergründung der Umwelt, den Beziehungen zwischen Himmel und Erde. Ausgehend von seiner *tre età dell'uomo* (= die drei Lebensalter)-Theorie, sieht Wilde in ihm, als dem Repräsentanten der jungen Generation, eine Verkörperung der Forschung, wogegen er den mittleren Philosophen als „sinnend" und den Alten als „lehrend" deutet. Ähnlich argumentiert auch Ferriguto, der den Jüngling als Vertreter der „neuen Naturwissenschaft" deutet.[422] Widersprüchlich dazu die Auffassung jener Forscher (De Tolnay, Anderson, Zeleny u. a.), die den jungen Philosophen als Pythagoras identifizieren.[423] Überzeugender ist m. E. der Vorschlag von Wischnitzer-Bernstein, den Jüngling mit Regiomontanus – jenem berühmten Astronomen, der mit verbesserten Instrumenten Jahreslänge und Planetenbewegungen genauer zu berechnen suchte – in Zusammenhang zu bringen. Zudem ist laut Nardi auch eine Identifikation mit Kopernikus in Erwägung zu ziehen.[424] Beide Deutungsversionen passen gut in den christlichen Kontext der „neuen Naturwissenschaft", vor allem dann, wenn man beachtet, dass der Jüngling seine ganze Aufmerksamkeit der Felswand widmet, von deren dunkler Höhle sich zahlreiche Feigenblätter abheben und von deren oberer Begrenzung ein Efeubündel ins Bild ragt. Versinnbildlicht der Efeu als immergrüne Pflanze das ewige Leben, so symbolisiert der Feigenbaum die Fruchtbarkeit und das freudige Leben im messianischen Reich (AT 1. Kön. 4,25; Micha 4,4) – beides laut Klauner Zeichen der Menschwerdung Christi.[425]

Von namentlichen Zuweisungen Abstand nehmend, hat Helke den *Paragone*-Streit ins Spiel gebracht. Danach sieht sie im Jüngling, der als Einziger die Umwelt messend zu ergründen sucht, die Personifikation der Malerei, welche die Philosophie (die mittlere Figur) und die Astrologie (den Alten) übertrifft. In der Tat sind Richtscheit und Zirkel nachweislich auch Attribute der Malerei und sollte Ellers Betrachtung zutreffen, dass der Jüngling auch den Stiel eines Pinsels hält, so gewinnt Helkes Theorie zusätzlich an Glaubwürdigkeit, allerdings mit der Einschränkung, wonach Giorgione, wie so häufig, auch hier mehrere Bedeutungsschichten anklingen ließ.[426] Im Übrigen hat schon Hartlaub im Jüngling ein Selbstporträt des Künstlers vermutet – eine These, die Hornig ohne Umschweife auf die beiden benachbarten Philosophen ausdehnt, in denen er Carpaccio und Giovanni Bellini zu erkennen glaubt. Demzufolge soll es sich um Personifikationen dreier verschiedener Entwicklungsstufen der venezianischen Malerei zu Beginn des 16. Jahrhunderts handeln. Somit wäre Giorgione als Vertreter der „maniera moderna", Bellini als an der Schwelle zu einer neuen Epoche stehend und Carpaccio als ein noch auf das Quattrocento zurückblickender Maler zu betrachten.[427]

Moser zufolge ist hier „augenscheinlich *keine* Dialogsituation wiedergegeben. Die drei Männer kommunizieren überhaupt nicht miteinander […]".[428] Dem ist allerdings entgegenzuhalten: Die Personen reden zwar nicht miteinander, stehen aber – vor allem in kompositioneller Hinsicht – sehr wohl zueinander in Beziehung. Der Jüngling kehrt seinem Nachbarn, einem aufrecht stehenden, frontal in verhaltener Schrittstellung und ohne jegliches Attribut wiedergegebenem Mann in mittleren Jahren, dessen Turban ihn als Orientalen ausweist, zwar den Rücken zu, zugleich aber scheint er – so der optische Eindruck – an ihm zu lehnen, wie um

sich gleichsam einen ebenso geistigen wie körperlichen Rückhalt zu sichern. Darüber hinaus bestehen auch farbliche Konnotationen, insofern das Weiß sowohl am Kleid des jungen Manns als auch am Turban des Nachbarn in Erscheinung tritt. Der Orientale trägt ein Überkleid, dessen hoch gesättigtes Zinnoberrot als schärfste Buntfarbe im Bild einerseits beim Betrachter die größte Aufmerksamkeit hervorruft, andererseits zum Dunkelgrün des Jünglings in einem komplementären Verhältnis steht. Letzteres schlägt sich auch als hermeneutischer Erkenntnisgewinn zu Buche – und zwar dahin gehend, dass der grundsätzlich ambivalente, in seiner Mischung zur Farbtotalität führende Komplementärkontrast sowohl auf Zusammengehörigkeit (im Sinne der gegenseitigen Ergänzung) als auch unversöhnliche Polarisation hindeuten kann. Zudem signalisieren das silbrig-blaugrau changierende Schultertuch und das Unterkleid eine merkliche Farbaffinität mit dem Firmament.

Auch zwischen dem mittleren und dem alten Philosophen herrscht keineswegs Kontaktlosigkeit, ungeachtet dessen, dass Ersterer introspektiv seinen Blick senkt und schweigt. Um dem möglichen Vorwurf einer Begriffsverwirrung zu entgehen, sei nur eingeblendet, dass zwischen den Bezeichnungen „Philosoph", „Magier" oder „Astrologe" im damaligen Sprachgebrauch kein signifikanter Unterschied gemacht wurde.[429] Der Orientale ist – mit seinen streng lotrecht fallenden Gewandfalten ganz der Vertikalen verpflichtet – in seiner Bewegungsfreiheit deutlich eingeschränkt. Dafür sorgen vor allem die hinter ihm aufsteigenden Baumstämme, die über ihm konvergieren und sein Haupt hermetisch einzwängen. Im Gegensatz dazu die über dem Jüngling sich nach oben zu öffnenden Stämme. Derlei Differenzen geben m. E. auch Auskunft über die jeweilige Geisteshaltung der Protagonisten – eben im Sinne des Sich-Öffnens und Sich-Verschließens. Obwohl vom linken Arm des mittleren Philosophen nur die Hälfte zu sehen ist, die andere vom Alten verdeckt wird, hat man den Eindruck, dass er diesen berührt, vielleicht sogar festhält.

Räumlich von seinem Nachbarn abgestuft, steht der Alte auf der unteren Felsplatte. Gleichwohl ist er mit dieser auch flächenkompositionell verbunden, wofür sowohl die Schräge seiner die Armrichtung des Orientalen fortsetzenden Mantelfalte als auch die zwischen den beiden Figuren bestehende „Umrisskonkurrenz" Zeugnis gibt. Frontal und in Kontrapost-Haltung dargestellt, vollzieht er mit seinem Kopf eine jähe Wendung zum mittleren Philosophen. Mit seiner priesterlichen Tracht (vor allem mit der über den Kopf gezogenen Kapuze und der Faltendrapierung des Mantels) zeigt er bemerkenswerte Analogien zum hl. Hieronymus in Giovanni Bellinis *Pala di San Zaccharia*. Effektvoll kontrastiert der zwischen Gelb und Ocker changierende Mantel mit dem Dunkelgrün des ihn foliierenden Gebüschs. Passavant zufolge herrscht über dem Ganzen der Eindruck von „Beschaulichkeit und Stille einer kontemplativen Naturandacht". Dem widerspricht indes der erzürnte Gesichtsausdruck des Alten, dessen Erregtheit sich auch in den tief zerklüfteten und von lebhaften Licht-Schatten-Kontrasten bestimmten Mantelfalten widerspiegelt. Ähnlich hat dies schon Ferriguto gesehen, wonach hier „ein inneres Drama vorliegt, das den Zorn des Alten zum Thema hat".[430] Die unterschiedliche Gemütslage der Protagonisten hat Argan mit dem Hinweis auf die drei Tempe-

ramente: „sanguino, flemmatico, colerico“ auf den Punkt gebracht, wobei sich „cholerisch“ eben auf den Alten bezieht.[431] Er präsentiert eine helle Steintafel, die einen Viertelmond und ein radförmiges, mit dreieckigen Zacken und einigen Zahlen versehenes Instrument zeigt, ein Nocturlabium, mit dem es möglich war, bei Nacht die geografische Breite auf der Basis des Polarsterns und anderer Sterne über dem Horizont zu bestimmen; zudem hält er in seiner linken Hand einen Zirkel.[432]

Der verständliche Wunsch, die drei Philosophen namentlich zu benennen, hat einen veritablen, nunmehr schon über ein Jahrhundert andauernden Wettstreit um des Rätsels Lösung entfacht. Erwähnt seien hier nur ein paar Beispiele, etwa Wischnitzer-Bernsteins Versuch, die Personen mit Aristoteles, Ptolemaios und Regiomontanus zu identifizieren, oder De Tolnay, der sie als Abraham, Zarathustra und Kopernikus deutete.[433] Und erst jüngst wurde Zeleny das Verdienst zuerkannt, den „Giorgione-Code geknackt“ zu haben. Indessen wurde die These der Autorin, den mittleren Philosophen mit Pherekydes und den rechten mit Thales, den Lehrern des Pythagoras, zu identifizieren, von Moser umgehend und gewissenhaft geprüft zurückgewiesen.[434] Einen höheren Grad an Wahrscheinlichkeit hat m. E. jene These, die im Alten anstatt Aristoteles (wie bisweilen behauptet wird) – aufgrund des ursprünglichen Strahlendiadems und der auf die Gesetzestafel anspielenden Steinplatte – eine Inkarnation Moses', im Orientalen Averroes und im Jüngling, wie schon erwähnt, einen Vertreter der „neuen Naturwissenschaft“ sieht.[435] In seiner Kritik an Zeleny betont Moser, dass die Eingrenzung auf griechische Philosophen willkürlich ist. […] Denn wenn eine der abgebildeten Figuren abendländisch gewandet, die zweite in orientalischer Tracht und die dritte als Jude dargestellt wird, ist es dann nicht viel glaubhafter, dass es sich tatsächlich um Angehörige dreier verschiedener Kulturkreise handelt […]?“[436] Dies impliziert zugleich eine Warnung vor konkreten Namensnennungen, zumal bei Giorgione „immer mit beabsichtigter Mehrdeutigkeit zu rechnen ist“, der Maler folglich „mehrere Quellen auf schöpferische Weise zu einer ganz eigenständigen Komposition amalgamiert hat“.[437]

Einen universaleren Standpunkt vertritt Borchhardt-Birbaumer, die – implizit davon ausgehend, dass es sich beim Alten um Moses handelt – in den Philosophen, Astrologen, Magiern Repräsentanten der drei monotheistischen Religionen sieht. Der Autorin zufolge „muss der Jude als Vertreter der ältesten [der drei Religionen] den Dialog beginnen; das Herausziehen der Tafel aus dem Gewand, somit Geste und Mundstellung, verraten dies im Bild. Die Trennung des Christen von den beiden älteren Philosophen beinhaltet – schon durch das Sitzmotiv (nach dem antiken Audienzschema) – hierarchisch die vornehmere Rolle“.[438] Als Beleg dafür wird auf Ramon Lulls Toleranzschrift *Das Buch vom Heiden und den drei Weisen* (entstanden 1274–1276) verwiesen, mit der zentralen Textstelle: „Währenddessen geschah es, dass drei Weise sich vor den Toren einer berühmten Stadt trafen. Einer von diesen Weisen war Jude, der andere Christ, der dritte Sarazene […]. Sie beschlossen einen geeigneten Ort aufzusuchen, an dem sie ihren Geist erfrischen könnten. Auf dem Weg dorthin erzählte jeder der Weisen von seinem Glauben und der Wissen-

schaft, die er seine Schüler lehrte […]. An einem sanften Hain machten sie Halt, dort, wo eine Quelle fünf Bäume bewässerte […].“[439] Dass sich diese fünf Bäume in Giorgiones Gemälde wiederfinden, beruht gewiss nicht auf einem Zufall. Nicht zuletzt mit dem Verweis auf Lulls Postulat nach Toleranz zwischen den Religionen ist es der Verfasserin m. E. geglückt, die vielleicht wichtigste Bedeutungsschicht im Philosophenbild ans Licht zu bringen. Gut vorstellbar, dass dieser versöhnliche Aspekt in Venedig beifällig zur Kenntnis genommen wurde, zumal die Republik als nach allen Seiten offen stehende Handelsmetropole in der Gewährung von Religionsfreiheit eine *conditio sine qua non* für ihren merkantilen Erfolg sah und dies nicht selten in Opposition zum Heiligen Stuhl in Rom, der Bestrebungen der Serenissima, auch in kirchlichen Angelegenheiten ein gewisses Maß an Unabhängigkeit zu wahren, stets mit Argwohn verfolgte.

Mit Ferriguto, der die drei Weisen als Personifikationen der scholastisch-aristotelischen Philosophie, des arabisierenden Averroismus und der neuen humanistischen Philosophie identifizierte, begann eine Reihe „philosophischer“ Deutungen.[440] Zum Teil im Gegensatz zum empirischen, strikt zwischen Theologie und logischer Beweisführung der Naturwissenschaften unterscheidenden Neonominalismus, wie er an der Universität zu Padua gelehrt wurde, nahm der Neoplatonismus in Venedig (mit Aurelio Augurelli, Bernardo Trevisani u. a.), die Kluft zwischen religiöser Offenbarung und Naturphilosophie schließend, geradezu eine Schlüsselposition ein. Mit seinem Verweis auf Pico della Mirandolas „Conclusiones“ zu den Chaldäischen Orakelsprüchen lieferte Edgar Wind einen Beleg für die Einflussnahme der Neuplatoniker auf die Ikonografie der *Drei Philosophen*.[441] Winds Ansatz ausweitend untersucht Pochat Giorgiones Gemälde „im Lichte der zeitgenössischen Naturphilosophie“. Danach spiegelt „das Gemälde mit den *Drei Philosophen* eine kulturhistorische Situation, in der das Verhältnis des Menschen zur Natur zum Ausdruck gebracht wird“, kurz: „eine neue Produktion von Wirklichkeit“. Die entscheidenden Anhaltspunkte findet der Autor u. a. bei Ficino, der sich in seinem Traktat „De vita coelitus comparanda“, unter Berufung auf Plotins „Enneaden“ für die astrale Magie einsetzt. Demzufolge „teile sich das göttliche Wesen den kleineren Einheiten in der Natur mit, die als Spiegel das Ganze wiederum reflektierten“. Zudem habe Ficino „in seinen synkretistischen Bemühungen versucht, die *gute* natürliche Magie und die okkulten Fähigkeiten des Menschen mit der Religion in Einklang zu bringen“. Abschließend sei auf Ficinos Traktat „De Sole“ verwiesen, dessen Gedankengänge – implizit auch von Pochat gemeint – sich auch in den *Drei Philosophen* wiederfinden. Ficino spricht hier vom „Trinken des Geistes der Sonne“ und „vom Menschen als einem Weisen, einem Magus, der eine halbgöttliche Rolle im Gebrauch der Bilder spiele. Der Magus sei imstande, in die *Sympathien*, die alle Dinge zusammenhalten, einzugehen“.[442]

DAS SPÄTWERK

Wie Vasari in der zweiten Ausgabe seiner *Vite* berichtet, verlieh Giorgione – „ungefähr" vom Jahr 1507 an („venuto poi l'anno circa 1507") – seinen Werken mehr Weichheit („più morbidezza") und größeres Relief („maggiore rilievo con bella maniera"), was implizit bedeutet, dass die Farben stärker miteinander verschmelzen und zugleich ein gesteigertes Maß an raumgreifender Körperplastizität zutage tritt. Dem Aretiner blieb offenbar nicht verborgen, dass sich zu diesem Zeitpunkt bei Giorgione eine neue Stilstufe anbahnte, welche die letzte Schaffensperiode eines allzu kurz bemessenen Künstlerlebens umfasst. Den Auftakt dazu bildet der Auftrag zur Fassadenfreskierung des Fondaco dei Tedeschi, des Zentrums der deutschen Handelsgesellschaft in Venedig.

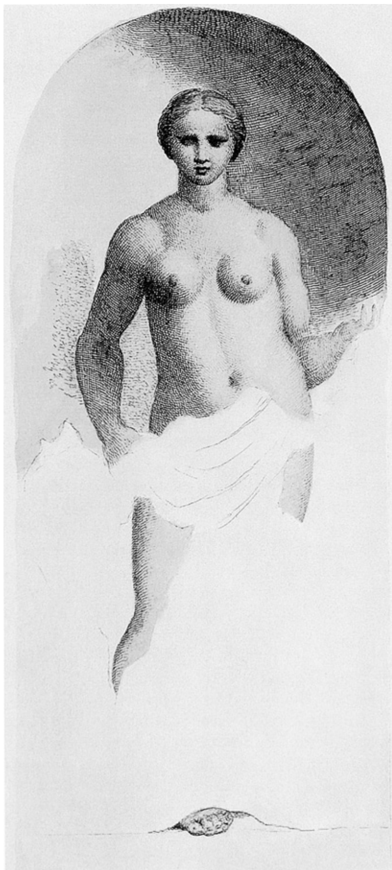
In der Nacht von 27. auf 28. Januar 1505 war das Kaufhaus der Deutschen einer verheerenden Brandkatastrophe zum Opfer gefallen. Angesichts der ebenso politisch wie ökonomisch überragenden Stellung der Einrichtung beschloss der Senat mit der Ausschreibung eines Architektenwettbewerbs (10. Juni 1505) und unter Einsatz erheblicher Staatsgelder den unverzüglichen Neubau des Gebäudes. Schon am 16. Mai 1507 konnte mit der Errichtung der Dachkonstruktion begonnen werden, zu einem Zeitpunkt, als Giorgione vermutlich bereits mit der Erstellung eines Freskenkonzepts für die Außenfassaden und den Innenhof beschäftigt war. Die Berufung Giorgiones lag auf der Hand, zumal sich der Künstler laut Vasari schon zuvor an insgesamt sieben Palastfassaden als Freskomaler ausgezeichnet hatte. 1507/08 dokumentiert, erhielt er mit der Produktion eines seit dem Brand von 1577 verschollenen Gemäldes für den Audienzsaal des Consiglio dei Dieci im Dogenpalast seinen ersten Staatsauftrag, woraus man folgern könnte, dass er auch anlässlich der Auftragvergabe für den Fondaco vom Dogen Leonardo Loredan protegiert wurde.[443] Giovanni Milesio zufolge, dem Archivar des Fondaco im 18. Jahrhundert, erstreckte sich das Gros der Arbeiten auf das Frühjahr und den Sommer 1508, die einzigen Jahreszeiten, die der Fassaden-Freskotechnik die nötige Trockenheit sicherten.[444] Dass Giorgione hier aufgrund des enormen Projektumfangs nicht allein am Werk war, vielmehr sich der Hilfe etlicher Mitarbeiter bediente, gilt als unbestritten. Dolce war der Erste, der 1557 auf Tizian als den wichtigsten Assistenten Giorgiones hingewiesen hat. Danach habe man diesem im Alter von kaum 20 Jahren den Auftrag erteilt, die Südfassade (Merceria-Seite) des Fondaco zu freskieren.[445] In Vasaris erster *Viten*-Ausgabe (1550) wird Tizian indes mit keinem Wort erwähnt. Erst in deren zweiter Fassung (1568) ist von einer Mitarbeit des jugendlichen Malers die Rede, für einen nicht unerheblichen Teil der älteren Forschung Grund genug, Tizian lediglich die Rolle eines Gehilfen zuzubilligen und Giorgione für das gesamte Freskokonzept verantwortlich zu machen.

Erst in der jüngeren Forschung wird Tizians eigenschöpferischer Anteil am Freskenprogramm anerkannt. Eine Ausnahme bildet hier Eller, der eine eigenständige Mitwirkung Tizians gänzlich in Abrede stellt.[446] Die Arbeiten Giorgiones endeten vor dem 11. Dezember 1508, als eine von Giovanni Bellini nominierte Kommission von drei Malern (darunter vor allem Carpaccio) zwecks Schlichtung eines Honorarstreits mit den Proveditori al Sal den Wert der von Giorgione erbrachten Leistungen an der Westfassade des Fondaco bestimmen sollte. Der von der Kommission vorgeschlagene Betrag von 150 Dukaten wurde von der Behörde ohne Einspruch des Künstlers auf 130 Dukaten vermindert. Diese empfindliche Honorarreduktion hatte mit Sicherheit fiskalische Gründe, zumal ein Konflikt mit der einen Tag vor der Kommissionseinberufung gegründeten Liga von Cambrai bereits absehbar war und die Republik zu einer entsprechend restriktiven Neuordnung ihres Finanzhaushalts zwang. Bezüglich Tizians Honorar schweigen die Quellen. Gut möglich, dass Tizian mit der Realisierung seines Freskoanteils länger beschäftigt war – laut Rossi bis zum März 1509. Ein Argument dafür wäre die Überlegung, dass ihm Giorgione, der gewiss mit der Gesamtleitung des Projekts betraut war, erst nach und nach künstlerische Autonomie zugestanden hat.

Milesio zufolge freskierte Giorgione die Westfassade zum Canal Grande, die Nordfassade und den Innenhof, wogegen Tizian die Ausgestaltung der Südfassade entlang der Merceria und der Ostfassade oblag.[447] Die für die Fassaden-Freskomalerei äußerst ungünstigen klimatischen Bedingungen in Venedig waren Ursache dafür, dass von den Fondaco-Fresken heute nichts mehr in situ zu sehen ist. Erhalten geblieben sind lediglich vier Fragmente: von der Westfassade ein *Stehender Frauenakt* (die sogenannte *Nuda*; abgenommen 1937 und in die Accademia transferiert) sowie der schon im 19. Jahrhundert abgelöste *Putto alato* (Privatbesitz) und von der Südfassade die *Judith*, Teile eines monochrom gemalten Frieses (beide 1967 abgelöst und in der Ca'd'Oro aufbewahrt) sowie ein *Compagno della Calza* (Depot der Soprintendenza Speciale).[448] Schon im 18. Jahrhundert war der Verfallsprozess so weit fortgeschritten, dass Zanetti nur noch sechs Figurendarstellungen – die damals noch sichtbaren Freskenreste – mittels Stichen kopieren konnte. Diese 1760 veröffentlichten Stiche bilden bis heute für die Kritik eine wichtige Grundlage zur Erkenntnis des giorgionischen Figurenstils.[449] Zanettis Stiche gliedern sich in zwei Gruppen. Die erste umfasst drei von Giorgione stammende Darstellungen aus der zum Canal Grande weisenden Fassade: einen stehenden und einen sitzenden Frauenakt sowie einen sitzenden (oder an einem Pfeiler lehnenden?) Männerakt, die zweite besteht aus zwei fragmentierten Frauengestalten, der *Judith* und einem *Compagno della Calza*, Figuren, die – an der Südfassade situiert – vom Stecher als Werke Tizians angesprochen werden. Der um 1640 von Hendrik van der Borcht gefertigte Kupferstich der *Pax* gibt ein weiteres Detail aus Giorgiones Freskenprogramm der Westseite wieder. Weshalb diese über einen toten Krieger triumphierende Frauengestalt nicht in Zanettis Stichserie aufscheint, bleibt offen. Entweder hatte sie sich nach etwa 120 Jahren vom Putzgrund gelöst, war also nicht mehr erkenntlich, oder Zanetti verzichtete insofern auf eine Reproduktion, als von der *Pax* eine Stichwiedergabe – eben jene van der Borchts – be-

reits existierte. Dass Zanetti kein zusammenhängendes Bildprogramm zu erkennen vermochte, ist angesichts des schon damals bruchstückhaften Erhaltungszustands des Freskenzyklus kaum verwunderlich, zumal bereits Vasari diesbezüglich vor einem ihm unlösbar scheinenden Problem gestanden war, als er in seiner zweiten *Viten*-Ausgabe (1568) seine Ratlosigkeit wie folgt zu verstehen gab: Danach hätte Giorgione „nur daran gedacht, Figuren nach seiner Phantasie zu schaffen, um seine Kunst zu erweisen, denn in Wirklichkeit gibt es keine geordnete Handlung, die die Taten einer antiken oder modernen Person zeigen würde, und ich für meinen Teil habe sie noch nie verstanden und auch auf meine Frage, was dargestellt wäre, niemanden gefunden, der es verstünde […]".[450] Vasaris mangelndes Inhaltsverständnis überrascht nicht weiter, geben doch auch andere Werke Giorgiones, wie etwa die *Tempesta* oder die *Die drei Philosophen*, bis in die Gegenwart hermeneutisch kaum lösbare Rätsel auf.

Zanetti hat sich nicht mit der Produktion von Nachstichen begnügt, darüber hinaus hat er diese auch ausführlich kommentiert und dabei vor allem die unterschiedlichen Malstile Giorgiones und des jungen Tizian herausgearbeitet. Demzufolge basiere Giorgiones Leistung vor allem auf einem „kunstreichen Umgang mit Schatten, wohlgeordnet, abgetönt, verstärkt […]", während er mit dem „großen Feuer […] und dem übermäßigen Einsatz rötlicher Farben" bisweilen zu weit gegangen wäre. Tizian hingegen besteche nicht zuletzt in den realistischen Effekten durch überlegt eingesetzte „Halbtöne und Gegensätze, um das Inkarnat auf jene natürliche Zartheit zurückzuführen". Der „Kunstfertigkeit" Giorgiones stehe demnach die „Natürlichkeit" Tizians gegenüber.[451] – Wie schon erwähnt, war der Verfall des Freskenzyklus bereits im 18. Jahrhundert so weit fortgeschritten, dass Zanetti nur noch sechs Figurenmotive in Stichen festhalten konnte. Dazu zählt auch der *Stehende Frauenakt* (*La Nuda*), der als stark verwittertes Fragment in der Galleria Franchetti (Ca'd'Oro, Venedig) aufbewahrt wird. Aufgrund seines schlechten Erhaltungszustands ist eine Analyse – wie auch im Fall der noch im 18. Jahrhundert erkennbaren und dann in Verlust geratenen Fresken – nur noch mithilfe von Zanettis Kopie möglich. Beachtet man hier die Freilassungen im Bereich der Beine und die wenigen Striche, die ein um die Hüften der Gestalt geschlungenes Tuch andeuten, so grenzt auch Zanettis Wiedergabe an ein Fragment. Zanettis Hinweis auf einen „extrem roten Farbschimmer" und „kontrastierende Schatten" ist sogar noch am erhalten gebliebenen Freskorest nachvollziehbar. Die streng frontal beziehungsweise bildflächenparallel ausgerichtete Figur ist mit Körperachse, Kopf, Schultern und Brüsten den vertikalen und horizontalen Bildachsen angeglichen und wird von einer Rundbogennische gerahmt. Ihr durch Licht und Schatten weich modellierter Körper zeigt einen in sanft gewellten Linien verlaufenden Umriss. Die rechte Nischenmulde ist in Dunkel getaucht, von dem sich das hell blühende Inkarnat der *Nuda* besonders wirkungsvoll abhebt. In diagonaler Gegenrichtung kontrastiert der verschattete Arm (die rechte, den Umriss betonende Körperpartie inbegriffen) mit dem hellen Nischengrund. Ergebnis ist eine chiastische Diagonalenverspannung (hell vor dunkel – dunkel vor hell) – Zeichen dafür, dass sich Giorgione mit diesem Wechselspiel von Hell und Dunkel mehr



34 Antonio Zanetti, Nachstich nach Fresko Giorgiones einer stehenden nackten Frau am Fondaco dei Tedeschi in Venedig

um Bildrichtigkeit als um eine kausal konsequente Lichtführung bemüht hat.[452] Obwohl angesichts der Fehlstellen in Zanettis Stich nicht eindeutig erkennbar ist, ob Giorgione das Kontrapost-Standmotiv konsequent umgesetzt hat, ist der *Nuda* eine unbestritten klassische Note zu attestieren. Vermutlich fühlte sich der Künstler durch römisch-antike Venus-Darstellungen angeregt – vielleicht auch in Form von Kleinbronzen, wie sie ihm etwa in der berühmten Antikensammlung der Grimani zugänglich waren. Möglicherweise standen ihm auch Zeichnungen oder Skizzen florentinischer Meister zur Verfügung, vielleicht durch Fra Bartolomeo vermittelt, für den 1508 ein Venedig-Aufenthalt überliefert ist.[453]

Bei Restaurierungsarbeiten im Jahr 1978 wurde im Verputz die Silhouette eines kugelförmigen Gebildes entdeckt, welche die *Nuda* in der linken Hand hält. Sollte es sich hier um eine Erd- oder Himmelssphäre handeln, wäre Nepi Scirè zuzustimmen, welche die Figur als eine Allegorie der Astronomie oder eine der Artes liberales deutet – für Giorgione nicht ungewöhnlich, der sich bereits im Freskenfries der Casa Marta-Pellizzari in Castelfranco und in den *Drei Philosophen* mit astrologischen Motiven befasst hatte. Anderson hingegen interpretiert das Kugelobjekt als einen goldenen Apfel in der Hand einer der Hesperidentöchter.[454]

Abb. 35, S. 129

Vom klassischen Gepräge der *Nuda* ist im *Sitzenden nackten Mann* nichts zu bemerken. Laut Justi ist dieser ein „wahres Schulbeispiel der neuen Kunst" und, so Eller, „in Haltung und Gestik eine Erfindung Giorgiones".[455] Der Rumpf ist nach links geneigt und entspricht zusammen mit dem fast ins Profil gedrehten Kopf und dem linken, zum Teil mit einem Tuch verhüllten Bein einem stehenden Bogensegment, das einen geschlossenen Umriss bewirkt, mit dem die nach links „offene" Formenstruktur der Figur kontrastiert. Vorherrschend ist das Bestreben, die „Figur durch parallel gesetzte Einzelglieder zu organisieren".[456] Die signifikantesten Parallelverschiebungen zeigen sich einerseits am rechten Arm und linken Bein, andererseits am linken Oberarm und rechten Unterschenkel. Der primäre Wesenszug der Komposition besteht in einer chiastischen, das heißt diagonal korrespondierenden, gleichsam kontrapostischen Anordnung der Gliedmaßen: Durchgestreckt sind das linke Bein und der rechte Arm, abgewinkelt der linke Arm und das rechte Bein. Letzteres ist extrem abgeknickt, sodass dessen Fuß im rechten Winkel mit dem linken Unterschenkel in Berührung kommt. Zudem bildet das rechte Bein die Form eines in der Kniepartie kulminierenden Keils, der einen dynamischen Vektor nach links entsendet. Das kontrastreiche Wechselspiel der Kräfte und Strukturelemente beschreibt Justi wie folgt: „So werden die einzelnen Kontraste Teile von Kontrasten einer höheren Ordnung, die zwischen der rechten und linken Körperhälfte spielen: Zusammenwinkeln von Arm und Bein auf der einen Seite, Auseinanderschieben auf der anderen. Und ein zweiter Gesamt-Kontrast zwischen oben und unten: Ausladen [oben] und Zuspitzung der Körpermasse [unten]."[457] Dieses formanalytische Resümee birgt zugleich eine vorzügliche, in die Praxis übertragene Definition des Gestaltbegriffs, wonach „Gestalt ein Feld bezeichnet, dessen Kräfte in einem in sich geschlossenen und gleichgewichtigen Ganzen organisiert sind".[458] Die von Diagonalen bestimmte Figur lässt sich in ein Rhomboid einschreiben, das mit dem erwähnten Bogensegment zu einer Gestaltganzheit verschmilzt. Ledig-



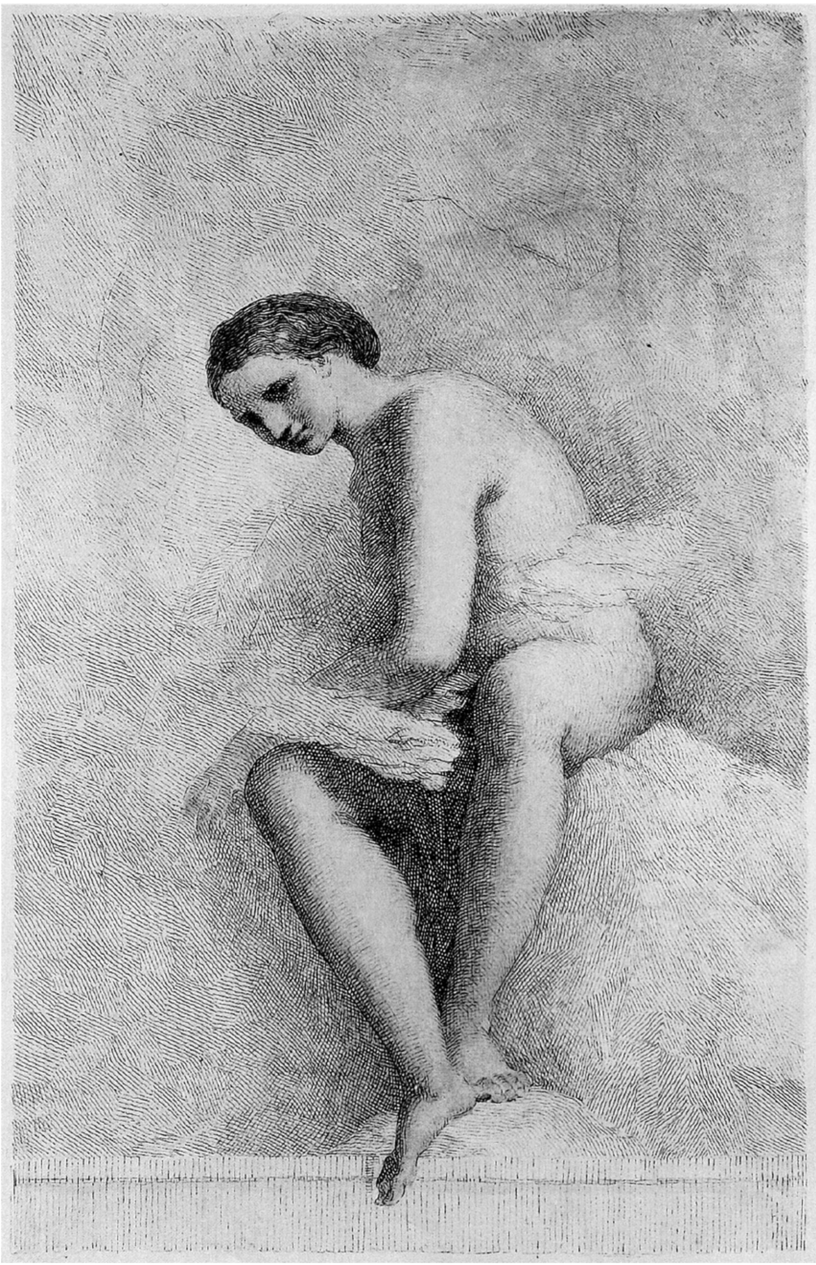
35 *Antonio Zanetti, Nachstich nach Fresko Giorgiones eines sitzenden nackten Mannes am Fondaco dei Tedeschi*

lich der gestreckte linke Arm löst sich von der Konsistenz des Strukturgefüges. Gleichwohl bleibt er mit diesem indirekt verbunden, insofern die Schräge des Unterarms die diagonale Richtung des linken Beins fortsetzt. Der weit ausgreifende Arm reicht bis zur ursprünglichen Bildgrenze, an der er sich festzuhalten scheint, wie um der labil postierten Gestalt das nötige Gleichgewicht zu sichern. Eine ähnliche Funktion erfüllt das um die rechte Hüfte und den Oberschenkel geschlungene Tuch, das bis zur Bodenstufe fällt und als ovale Masse mit dunkel schattierter Höhlung der Figur jene Standfestigkeit verleiht, die das nur mit den Zehen am Boden aufsetzende Standbein allein nicht garantieren könnte. Die Labilität der Figur, die

einen fast schon schwebenden Eindruck hervorruft, rührt vor allem daher, dass überhaupt nicht geklärt ist, wie und worauf diese sitzt. Unter diesen Umständen und allein im Vertrauen auf die rechte Hand, die auf dem Mauerblock eine Stütze sucht, das Gleichgewicht zu halten, ist empirisch gesehen ein Ding der Unmöglichkeit. Dies hat Hetzer ganz anders – m. E. völlig falsch – gesehen, wonach „der Sitz bequem, die Haltung mühelos und natürlich [sic!]" sei.[459] Korrekt hingegen ist Hornigs Anschauung, der zufolge das Ganze einem „geometrischen Grundmuster verhaftet" sei. Dazu der Autor ergänzend: „Es entsteht der Eindruck [einer] künstlichen Figur von modellhafter Prägung. Dieses Überwiegen des Künstlichen ergibt sich aus dem beinahe gewaltsam anmutenden stückhaften Zusammensetzen der Figur aus Einzelteilen. Im Gegensatz zu einer natürlichen Darstellung richtet sich der schöpferische Wille hier nicht nach der Wirklichkeit […], gehorcht also mehr einem formal-künstlerischen Gestaltungsbedürfnis."[460] Dieser an sich richtige Kommentar hat indes auch einen pejorativen Beigeschmack (s. „stückhaftes Zusammensetzen"!). In Wirklichkeit äußert sich hier ein völlig neues Stilwollen, das bereits charakteristische Elemente des Manierismus vorwegnimmt. Man könnte meinen, Giorgione habe die an der *Nuda* noch beachteten Regeln der Klassik mittels gesteigerter Komplexität der Komposition und eines dynamischen Spannungspotenzials in manieristischer Weise konterkariert. So ist es nicht verwunderlich, dass die beiden von Zanetti überlieferten Sitzfiguren Giorgiones bei der älteren, dem Manierismus meist reserviert gegenüberstehenden Kunsthistorikergeneration unterschiedliche Reaktionen ausgelöst hat. Typisch dafür Oettingers für Giorgione wenig schmeichelhaftes Werturteil: „Was mehr und mehr Hauptmotiv wird: die organisch bewegte und ponderierte Menschengestalt, hat [Giorgione] nie beherrscht. Auch seine Typen […] werden voller, […] unorganisch, plump und endlich verfettet. Auch bei ihm wächst die Bewegung, aber nicht freiwillig und natürlich, sondern mühsam und widerwillig, wie unter schwerer Last rühren sich seine Gestalten."[461] Diese negative Stellungnahme ändert indes wenig, dass der Autor damit zugleich – vermutlich unbeabsichtigt – einige typische Merkmale des Manierismus ins Treffen führt.

Abb. 36, S. 131

Der weit ausholende linke Arm des Mannes scheint mit deutlichem Zeigefinger-Gestus auf das benachbarte Fresko mit einer gleichfalls *sitzenden, nackten Frau* zu weisen. Wie ihr Nachbar verfügt auch diese über keinerlei Attribute, die eine sichere ikonologische Zuordnung ermöglichen. Anders als ihr männliches Pendant, das sich – der Frontalität angenähert – in freier Ungezwungenheit dem Blick des Betrachters öffnet, zeigt sie eine sich verschließende Haltung, als wollte sie sich voyeuristischen Zugriffen entziehen. Angesichts dieser Geschlossenheit des Körperumrisses fühlt man sich an einen Lehrsatz Leonardos erinnert, dem zufolge „man Frauen mit schamhaften Gebärden darstellen muss, die Beine fest geschlossen, die Arme an sich gesammelt, die Köpfe geneigt und zur Seite gewendet".[462] Und diesem Postulat scheint Giorgione in der Tat weitgehend entsprochen zu haben. Auf einem Felsbrocken sitzend, neigt sie – wie ihr männlicher Gegenspieler – den Oberkörper nach links und dreht ihn – fast schon ins Profil gerückt – schräg in den Raum. Anders beim Männerakt, den der Künstler überwiegend frontal (ab-



36 *Antonio Zanetti, Nachstich nach Fresko Giorgiones einer sitzenden nackten Frau am Fondaco dei Tedeschi*

gesehen von Kopf und rechtem Bein) in Flächenprojektion wiedergibt. Bei der Frau hingegen ist lediglich der linke Unterschenkel in Frontalansicht dargestellt, zudem parallel zum linken Oberarm angeordnet. Mit der männlichen Figur vergleichbar, ist das rechte abgewinkelte Bein zur Seite gedreht, wobei der Unterschenkel in spitzem Winkel mit dem linken Unterschenkel konvergiert. Neuerlich lässt sich daraus ein dem Rhomboid angenähertes Kompositionsdiagramm ablesen. Den Körper überkreuzend, ruht der linke Arm auf dem rechten Oberschenkel, wodurch

die Figur in eine schraubende Drehbewegung versetzt wird. Hornigs Beobachtung zufolge „wird die Gestalt durch die Verschiebung ihrer Achsen gegeneinander bei deren gleichzeitiger Parallelität gekennzeichnet".[463] Daraus resultiert ein in der venezianischen Malerei völlig neues Bewegungs- beziehungsweise Haltungsmotiv, das dem manieristischen Idealtypus einer *figura serpentinata* bereits nahe kommt.

Justi war m. W. der Erste, der auf Parallelen zu Michelangelos Deckenfresken in der Sixtinischen Kapelle aufmerksam gemacht hat. In der Folge wurde Justis allgemein gehaltene Formulierung von Paatz und Roskill mit Hinweisen auf Michelangelos *Ignudi*, an denen das von Giorgione am sitzenden Frauenakt entwickelte Drehbewegungsschema in vielfach abgewandelten Ausformungen in Erscheinung tritt, konkretisiert. Die zwischen den Figurentypen der beiden Künstler prinzipiell bestehende Affinität wird von den Autoren als „Analogieerscheinung" beziehungsweise „Parallel-Entwicklung" bezeichnet, was allerdings nichts daran ändert, dass Giorgione mit den Arbeiten am Fondaco schon weit fortgeschritten war, ehe Michelangelo mit der Freskierung der Sixtina, den Verputz der Decke am 27. Juli 1508 abwartend, überhaupt beginnen konnte. Dem Rechnung tragend, vertritt Smyth sogar die gewagte These, der Toskaner sei durch die Fondaco-Fresken beeinflusst worden.[464] Dass hier zwei künstlerische Welten gegenüberstehen, liegt auf der Hand: florentinisch/plastisch versus venezianisch/malerisch. Demgemäß auch Justis Kommentar, wonach „die Körperschatten innerhalb der Figuren [Giorgiones] sehr kräftig sind, aber nicht scharf umrissen wie bei Michelangelo, sondern malerisch vertrieben und durchhellt".[465]

Abb. 37, S. 133

Das noch im 17. Jahrhundert erhaltene Fresko mit der Darstellung der über den Krieg triumphierenden *Pax* ist durch einen Kupferstich von Hendrik van der Borcht mit der Beschriftung „Candida Pax victrix, de victo Marte triumphat" überliefert. Dass es sich bei diesem Stich um eine zuverlässige Wiedergabe eines Giorgione-Freskos handelt, hat Justi schon in seiner ersten Giorgione-Monografie festgestellt, eine Zuschreibung, die von der Forschung (m. W. nur mit Ausnahme von Gronau) auch nie ernstlich infrage gestellt wurde. Offen bleibt lediglich, ob das Fresko an der West- oder Südseite des Fondaco angebracht war.[466] Die diagonal ausgestreckte, mit Lorbeerkranz und Palmenzweig als allegorische Figur des Friedens ausgewiesene Frauengestalt thront auf einem gepanzerten, den Gott Mars symbolisierenden Krieger, der in einer raumgreifenden Gegendiagonale angeordnet ist. Mit diesem diagonalen Kreuz ist auch bereits ein wichtiges, im Œuvre Giorgiones immer wiederkehrendes Kompositionsschema angesprochen. Hinzu kommt ein Parallelismus, der sich vor allem in der Richtungskongruenz der ausgebreiteten Arme der Pax mit der Körperachse des Kriegers niederschlägt; parallel verschoben sind weiters der rechte Arm der Frau und das linke abgewinkelte Bein des angeketteten Soldaten, der mit zurückgebogenem Haupt an einem zum Teil beschädigten Waffenbündel lehnt. Die perspektivischen Verkürzungen am Kopf und vorgebeugtem Oberkörper der Frau dienen der Untersicht-Darstellung und lassen darauf schließen, dass sie mahnend auf den Beschauer herabblickt.

Die spärlichen Reste eines ursprünglich an der Merceria-Seite des Fondaco situierten Freskos – eine sitzende Frau mit erhobenem Schwert – wurden 1967 von



37 *Hendrik van der Borcht, Nachstich nach Giorgiones Fresko Pax am Fondaco dei Tedeschi*



38 *Antonio Zanetti, Nachstich nach Tizians Fresco Judith am Fondaco dei Tedeschi*

der Fassade gelöst und befinden sich heute in der Galleria Franchetti (Venedig, Ca'd'Oro).[467] Wie im Falle der *Nuda* ist auch hier ein Blick auf einen von Zanetti gefertigten Stich hilfreich. Von Vasari wurde die Figur zunächst als „Juditta", dann als „Germania" bezeichnet. Später (seit Crowe und Cavalcaselle) hat man sie mitunter auch als „Justitia" gedeutet.[468] Wie schon erwähnt, herrscht seitens der neueren Forschung weitgehender Konsens, dass es sich hier um ein Werk des jun-

gen Tizian handelt, der vermutlich nur noch in der Wahl des Themas den Anleitungen Giorgiones folgte. Die bekleidete Frauengestalt, die gleichwohl ihren halb entblößten Busen zur Schau stellt, ist frontal dargestellt, wobei unklar bleibt, was ihr als Sitzunterlage dient. Die Linke auf einen Mauervorsprung gestützt, schwingt sie mit ihrer Rechten ein Schwert in bedrohlicher Nähe zum Kopf eines wahrscheinlich deutschen Landsknechts. Aus dem hochgerafften, pyramidal fallenden Kleid stößt der Unterschenkel des linken Beins hervor, mit dem sie den abgeschlagenen Kopf des Holofernes fixiert und sich dadurch als Judith zu erkennen gibt. Unverkennbar besteht hier eine motivliche Affinität mit Giorgiones St. Petersburger *Judith*, zumal sich auch die Gesichtszüge der Enthaupteten gleichen. Naturgemäß drängt sich hier ein Vergleich mit Giorgiones Figurenauffassung beziehungsweise Kompositionsweise auf, wobei es ratsam ist, eher auf dessen durch van der Borcht überlieferte *Pax* als auf die von Zanetti wiedergegebenen Einzelfiguren zu verweisen. Demnach hat sich Tizian von Giorgiones geometrischem Schematismus, wie er sich in Parallelen, Überschneidungen, sich kreuzenden Diagonalen oder der räumlichen Drehung der *Sitzenden nackten Frau* manifestiert, bereits erheblich entfernt. Stattdessen präsentiert sich seine *Judith*, sich dem Betrachter in voller Breite öffnend, in „größerer Freiheit der Beweglichkeit und organischerer Auffassung des Körpers" (Hornig). Kurz: Was in Giorgiones *Pax* als dreidimensionale Komposition in Erscheinung tritt, weicht bei Tizian einer radikalen Flächenprojektion, dem in der venezianischen Malerei häufig vertretenen Strukturprinzip des *Ornamentalen* (Hetzer), wie es sich etwa in *Judiths* kontinuierlichem, im vom rechten Gewandteil aufsteigenden, über Schulter und Arme bis zum Schwert führenden Bewegungs- beziehungsweise Linienfluss niederschlägt.[469]

Abb. 36, S. 131

Die Bildreproduktionen Zanettis und van der Borchts sowie der Hinweis Ridolfis (1648) auf aus Säulenhallen hervorsprengende „huomini a cavallo" erlauben heute nur noch eingeschränkte Überlegungen zur Entschlüsselung des Freskenprogramms.[470] Schon Vasari war es nicht anders ergangen – und dies, obwohl er den gesamten Freskenzyklus vor Augen hatte und redlich bemüht war, bei noch lebenden Giorgione-Zeitgenossen ikonografische Informationen einzuholen. Hätte es sich um eine zusammenhängende Bilderzählung aus der Geschichte, einem Heldenleben oder der Bibel gehandelt, so wäre dies dem hochgebildeten *Viten*-Verfasser mit Sicherheit nicht entgangen. Die ikonologische Erkenntnis, dass sich Giorgione in seinen Bildern häufig mehrerer Bedeutungsebenen bediente, stand dem Aretiner in jener Phase vorwissenschaftlicher Kunsterfahrung naturgemäß noch außer Reichweite. Wie schon erwähnt, wurde die ein kugelförmiges Gebilde haltende *Nuda* von Nepi Scirè als Allegorie der Astronomie gedeutet. Anders sieht die Sachlage bei den beiden von Zanetti tradierten sitzenden Figuren aus, denen Giorgione – die übrigen verschollenen Einzelfiguren vermutlich eingeschlossen – keinerlei Attribute zugeteilt hat, weshalb offenbleibt, ob es sich dabei um Darstellungen von Tugenden, Artes liberales oder um astrologische Anspielungen handelt. Dieses offenkundige Manko zwingt den Betrachter indes noch keineswegs zu einer bedingungslosen Kapitulation gegenüber einem Versuch, der Lösung des ikonologischen Problems wenigstens ansatzweise nahezutreten. Die

beiden im Stich (*Pax*) und als Freskofragment (die von Zanetti noch fast vollständig wiedergegebene *Judith*) überlieferten Darstellungen bieten dafür eine auch für die Entschlüsselung des Gesamtprogramms vielleicht entscheidende Hilfestellung. Dass dem eine hochpolitische Aussage als Generalthema zugrunde liegt, beweist allein schon die *Judith*, für die Vasari irrigerweise auch die Bezeichnung *Germania* in Betracht gezogen hatte. Prinzipiell gilt, dass die Darstellung der Judith sich bei der Serenissima größter Beliebtheit erfreute, zumal diese in der alttestamentarischen Heldin die Verkörperung von Freiheit, Patriotismus, Gerechtigkeit und Tapferkeit sah. Da *Judith* ihr Schwert warnend über dem Haupt eines deutschen Landsknechts schwingt – vielleicht eine Anspielung auf Kaiser Maximilian, der in der Schlacht von Cadore (Februar 1508) von venezianischen Truppen besiegt worden war –, ist eine Identifikation als „Germania“ von vornherein auszuschließen. Zudem lag die äußere Verwaltung des Fondaco in den Händen der Republik, die zwei Aufsichtsbeamte (V*isdomini*) bestellte, deren Aufgabe darin bestand, für die Abgabe der Zölle zu sorgen und den Verkehr zwischen den deutschen Handelsherren und den Venezianern zu regeln.[471] Es ist somit naheliegend, die *Judith* auch als allegorische Gestalt der Venezia und in einer dritten Bedeutungsschicht als Justitia zu interpretieren. Wind zufolge malte Giorgione – gleichsam als „Gegenstück“ zur *Judith* – die über einen gefallenen Krieger triumphierende Figur der *Pax*, in der sich Venedigs Rolle als Friedensgarant widerspiegelt.[472] Mit diesem Gedanken ging wohl auch ein direkter Friedensappell an die Deutschen einher, fruchtlos, wie sich zeigte, zumal deren Kaiser unbeirrt am Bündnis mit der Liga von Cambrai festhielt und an Venedigs Niederlage bei Agnadello (14. Mai 1509) wesentlichen Anteil hatte. Dass *Pax* und *Judith* innerhalb des Freskenzyklus eine programmatische Schlüsselstellung einnehmen, scheint unbestreitbar. Zweifellos manifestiert sich in ihnen eine präzise aktuell-politische Botschaft, zumindest ein wichtiger Teilaspekt des Freskenprogramms, dessen Gesamtklärung freilich unverändert im Dunkeln liegt.[473]

Abb. 39, S. 137

Das von Longhi mit dem Titel *Tramonto* (Sonnenuntergang) versehene Landschaftsgemälde (London, National Gallery) wurde 1933 in der Villa Garzoni der Donnà delle Rose wiederentdeckt. Zuvor befand es sich im Besitz der Familie Michiel, den Nachkommen jenes Marcantonio Michiel, dessen *Notizia* die Kunstgeschichte grundlegende Hinweise auf Giorgiones Œuvre verdankt.[474] Für Longhi stand von Anfang an außer Frage, dass es sich hier um ein Werk aus Giorgiones letzter Schaffensperiode handelt.[475] Der damals problematische Erhaltungszustand des Gemäldes – von Phillips als „a ruin which has been completely repainted“ bezeichnet – rief indes alsbald Gegenstimmen hervor, die für eine Zuschreibung an Giulio Campagnola plädierten. Zampetti zufolge handelt es sich „evidentemente di una *variazione* del Campagnola sul tema giorgionesco“. Da jedoch von Campagnola kein einziges Gemälde bekannt ist, sind alle Versuche, dem Kupferstecher giorgioneske Bilder zuzuordnen, von vornherein zum Scheitern verurteilt.[476] Zweifel an Giorgiones Eigenhändigkeit verstummten erst, nachdem das Bild anlässlich seines Transfers in die Londoner National Gallery 1961 einer gründlichen Restau-

rierung unterzogen worden war, wobei sich herausstellte, dass es – entgegen vormaligen Vermutungen – weit weniger beschädigt war.[477]

Longhi ist zuzustimmen, wenn er im Sonnenuntergang das wichtigste Bildsujet sieht. Wir gehen noch um einen Schritt weiter und betrachten die Landschaft als Hauptattraktion. Und gäbe es nicht die vier Figuren, die in ihrer miniaturistischen Wiedergabe im Ambiente fast unterzugehen drohen, könnte man in der Tat sogar vom ersten autonomen Landschaftsgemälde der venezianischen Malerei sprechen. Zwar hatte schon Giovanni Bellini – vor allem in seiner späten, bereits in die Zeit Giorgiones fallenden Schaffensperiode – in seinen im Freien angesiedelten Madonnen-Darstellungen der Landschaft besondere Beachtung gezollt, bei Giorgione aber gewinnt diese insofern einen neuen Stellenwert, als nunmehr das Licht die entscheidende Rolle übernimmt und ihr den Charakter einer „sympathetischen Stimmungslandschaft" verleiht.[478] Wie Anderson zu Recht betont, steht im *Tramonto* wie schon zuvor in der *Tempesta* die Darstellung „transitorischer Lichteffekte", die zeitliche wie dynamische Wirkungen nach sich zieht, im Mittelpunkt des Interesses.[479] – Über dem Horizont erstreckt sich ein schmaler Himmelsstreifen, dessen glühendes Gelb immer noch von der Kraft der eben untergegangenen Sonne Zeugnis gibt. Darüber erheben sich zu Weiß changierende Wolkengebilde, die sich einem Dunstschleier gleich vor das hellblaue Firmament schieben. Im Hintergrund weitet sich ein Landschaftsausblick, dessen Ferne – ähnlich wie in der St. Petersburger *Judith* und der *Allendale-Anbetung* – durch den luftperspektivischen Einsatz von Blau betont wird. Der Mittelgrund besteht aus schichtweise verlaufenden Geländewellen, die rechts zu einem Hügelplateau ansteigen, auf dem sich Gebäude unterschiedlicher Größe zu einer von einem Kirchendach mit flach schließendem Campanile überhöhten Siedlung zusammenschließen. Diese wird von einem bogenförmigen nach links fallenden Felsmassiv überschnitten, dessen rachenförmig durchbrochener Umriss an die ähnlich bizarr ausgeformte Höhlenkontur in den *Drei Philosophen* erinnert. Die starke Zerklüftung der Bergwand sowie ein lebhaftes Licht-Schatten-Spiel beflügeln die Fantasie des Betrachters, der in den Felsstrukturen die verzerrten Fratzen einer mühsam gebannten Dämonenwelt zu erkennen glaubt. Ein schmaler Weg führt zu einer wie aus dem Felsen gehauenen Plattform, auf welcher der hl. Georg seinen steigenden Schimmel plötzlich anhält und dem kleinen, wenig Furcht einflößenden Drachen die Lanze in das Maul stößt, sich somit, das Böse überwindend, den Weg ans andere Ufer freikämpft. Der Ritterheilige befindet sich in gefährlicher Nähe zu einem hohen, senkrecht abfallenden Steilufer, das wandartig ein spiegelglattes, von Tschmelitsch als „todesschwangerer Tümpel" angesprochenes Gewässer begrenzt, in dem ein auftauchendes Fabelwesen auf seine Beute zu lauern scheint. Spätestens an dieser Stelle, wo mit einem dem Wasser adäquaten Farbton zu rechnen wäre, wird man gewahr, dass das Gros der Landschaft (das kleine blaue Hintergrundareal ausgenommen), bedingt durch den flachen Lichteinfallswinkel des Sonnenuntergangs, einer durch ockerige, braune und olivgrüne Farbwerte bestimmten Monochromie von „vibrierender Qualität" (Anderson) unterworfen ist.

Abb. 33, Umschlag, S. 117



Von der Plattform mit dem Drachenkampf gelangt man zu einer steinernen, leicht abschüssigen Bogenbrücke, die in einem heftigen Licht-Schatten-Kontrast auf das dunkle Rasenstück einer Landzunge stößt, die, einem Schiffsbug gleich, in den Teich dringt. Genau dort, wo ein schlanker, mit transparenter Laubkrone in den Himmel ragender Baum die bildteilende Achse markiert, treffen das Rasenstück und die Brücke aufeinander, die trotz räumlicher Trennung mittels „durchlaufender Linie" eine optisch verschmelzende Einheit bilden. Im Übrigen hat Giorgione schon in seinen frühesten Landschaften – etwa in *Leda mit dem Schwan* (aus der Serie der auf Holztäfelchen gemalten *Kleinen Landschaften*) – vom Kompositionsmittel der in gegenläufigen Schrägen miteinander verzahnten Geländepartien, ungeachtet räumlicher Differenzen, Gebrauch gemacht.

39 Giorgione, Il Tramonto (Sonnenuntergang), Leinwand, 73,3 x 91,5 cm, London, National Gallery

Im Vordergrund haben sich zwei Figuren an einem die Landzunge unterlaufenden Weg niedergelassen: ein von zart sprießendem Flaum akzentuierter, mit dunkelblauem Wams bekleideter und auf einem quaderförmig behauenen Steinblock sitzender Jüngling, bei dem eine lange Wanderung sichtlich Spuren hinterlassen

hat, und ein älterer vor ihm kauernder Mann, der das linke Bein seines Begleiters nach möglichen Verletzungen abtastet. Links außen türmen sich gewaltige Felsbrocken, an denen sich ein diabolisches Gesicht mit vorgewölbter Stirn, stumpfer Nase und herabgezogenen Mundwinkeln abzeichnet. Daran lehnt ein c-förmiges Gebilde, das mit seiner muschelähnlichen Aushöhlung an ein überdimensioniertes, das Gespräch des rastenden Paars belauschendes Ohr erinnert. Gleichwohl ragt aus dieser dämonischen Unterwelt eine Holzrinne hervor, aus der Wasser sprudelt, im Sinne der christlichen Heilslehre den Quell ewigen Lebens symbolisierend. Auf dem gespenstisch umgeformten Felsgeschiebe erhebt sich eine Baumgruppe, die, wie das Rasenstück dem Licht des Sonnenuntergangs entzogen, als undurchdringliche, fast schon schwarze Masse in Erscheinung tritt. Im Widerspruch dazu die Felsen und das Bodenareal im Vordergrund, die angesichts ihres hellen Ockertons – analog zur Situation in den *Drei Philosophen* – offensichtlich über eine eigene Lichtquelle verfügen. Die Baumgruppe ist als kompositionelles Pendant zur rechten Gebirgswand zu betrachten. Mit dieser durch die Steinbrücke und das Rasenstück verbunden, resultiert daraus eine u-förmige Struktur, die, einer innerbildlichen Rahmung gleich, den Blick in die Tiefe der Landschaft freigibt.[480]

Strukturell-künstlerische Eigenschaften dieser Art vernachlässigend, gilt das Interesse der Ikonologen vornehmlich dem im Vordergrund platzierten Figurenpaar. Sangiorgi meinte, das Landschaftsbild mit jenem Ölbild vom „Inferno mit Aeneas und Anchises“ identifizieren zu können, das Michiel 1525 im Haus des Taddeo Contarini in Venedig gesehen hatte. Weder dieser Identifikationsversuch, dem allein schon der Hinweis Michiels auf eine „grande tela“ (die Maße des *Tramonto* betragen nur 73,3 x 91,5 cm) widerspricht, noch die daran knüpfende Deutung des Figurenpaars als Äneas und Anchises fanden Zustimmung.[481] Auch die folgenden Bemühungen, den tieferen Sinn des Gemäldes zu erfassen, sind kaum als geglückter anzusehen. Bisweilen wird der ältere der beiden Wanderer als „Guter Samariter“ oder – trotz fehlender Pestbeule – als hl. Rochus bezeichnet, der sich um das verletzte Bein des Jünglings kümmert. Andere Ikonologen sehen im kauernden Alten ein Mitglied der Antoniter-Gemeinde, das den vom Antoniusfeuer (Ergotismus; Mutterkornvergiftung) befallenen Jüngling heilt. Als Beleg dafür nennt Anderson das am Boden liegende Fässchen Wein – „vielleicht ein Hinweis auf eine [für die Behandlung der Krankheit zweckdienliche] Wein- und Essigkur“. Dem Krankheitsbild entsprechen mitunter auch „Halluzinationen von einer Art, wie sie vielleicht durch die suggestiven Ungeheuer in der Landschaft reflektiert werden“.[482] Dass dieser Antoniusfeuer-Hypothese ausschließlich die Existenz des rechts außen in einer dunklen Höhle hockenden, mit freiem Auge kaum ausnehmbaren hl. Antonius Abbas zugrunde liegt, ist Anlass genug, diese Interpretation als wenig glaubwürdig einzuschätzen. Derlei gewagte Ideen kulminieren bei Eller, der beim Jüngling zunächst einen „Muskelkrampf“ oder sogar eine „Venenentzündung“ diagnostiziert, um dann in bedenklich skurriler Argumentation zum Kern der Sache zu kommen: „Der Schlüssel zur Lösung der Thematik liegt in dem vor den Männern liegenden Wanderstab. Es gibt davon nur einen. Dieser ist vom Sonnenlicht voll beleuchtet, und das bedeutet, dass nur einer der Männer gewan-

dert ist, der andere aber wohl aus dem im Hintergrund sichtbaren Ort stammt. Es handelt sich bei dem älteren Mann wohl um einen Arzt oder Bader, der zu einer Untersuchung oder Behandlung des jüngeren Mannes gekommen ist."[483] Derart verstiegene Gedankengänge sind in der Tat dazu angetan – vor allem am Beispiel von Giorgiones rätselhaften Bildinhalten –, die Methode der Ikonologie vollends in Verruf zu bringen. Ebenso wenig nachvollziehbar ist Hoffmans Vorschlag, die Ikonografie des *Tramonto* mit den „Drei Lebensaltern des Menschen" in Verbindung zu bringen, zumal hier lediglich zwei Generationenvertreter auszumachen sind.[484]

Ein extremes Beispiel, welch seltsame Blüten ein unkritischer Umgang mit der Ikonologie bisweilen treiben kann, bietet Tschmelitsch, der sogar die Präsenz des hl. Georg leugnet – mit folgender, fast schon ans Absurde grenzender Argumentation: „Hier aber muss doch diese Gestalt in einem Zusammenhang mit den Männern im Vordergrund des Bildes treten. So müssen wir wohl glauben […], dass der Reiter und der Verwundete vorne derselbe Mann sein müssen, in zeitlichem Abstand. […] Hinten kommt der junge Held hoch zu Ross und tatfreudig herausgesprengt, vorne erscheint er verwundet, wohl durch das Gift des Drachen. So geht unsere Schilderung schon in die Deutung [?] über." Anstatt sich in einer dermaßen weit hergeholten Interpretation zu verstricken, wäre der Autor gut beraten gewesen, sich auf sein bezüglich der Landschaft zutreffendes Resümee zu beschränken: „Bedeutsam erscheint hier, wie sehr eine ganze Landschaft Träger einer seelischen Stimmung wurde! […] Die sinkende Sonne gibt so recht die Stimmung einer schweren, hoffnungslosen Melancholie. Die im Einzelnen auch lyrisch erfasste Stille wirkt doch lastend, bedrückend. Eine große Apathie liegt über allem, einzig aufrecht bleibt die Treue des Gefährten."[485] Gemessen daran bleibt ein Deutungsversuch des Figuralen wahrscheinlich auch weiterhin ein vergebliches Unterfangen, mithin auch einmal mehr das Rätselhafte an Giorgione ungelöst.

Abb. 40, S. 141

Wie der *Tramonto* einen gravierenden Einschnitt in der Entwicklung hin zum autonomen Landschaftsbild bewirkte, eröffnete sich mit der *Schlafenden Venus* (Dresden, Gemäldegalerie) eine neue Ära weiblicher Aktdarstellung. Letzteres bestätigt auch Clark, wenn er schreibt: „In der europäischen Malerei nimmt die Dresdener Venus ungefähr die gleiche Stellung ein, wie sie innerhalb der [antiken] Plastik die knidische Venus innehatte."[486] Laut Pochat „ist die Dresdener Venus als *klassisch* zu bezeichnen, und diese poetische Verherrlichung des Frauenkörpers sollte fortan einen paradigmatischen Einfluss auf die Aktdarstellung nicht nur in Venedig, sondern auf die spätere Malerei überhaupt ausüben".[487]

Im Jahr 1525 sah Michiel im Hause des Gerolamo Marcello ein Gemälde, das er so beschrieb: „Das Bild mit der nackten Venus, die in einer Landschaft schläft, mit Cupido, war von der Hand des Zorzo aus Castelfranco, aber die Landschaft und der Cupido wurden von Tizian vollendet." Auch Ridolfi (1648) bestätigt den Standort des Werks, „terminato da Titiano"; desgleichen Boschini (1660), der es als Arbeit Giorgiones bezeichnet.[488] Die erste wissenschaftlich fundierte Zuschreibung des Bildes an Giorgione stammt von Morelli, der es mit jenem von Michiel beschriebenen identifizierte, gleichsam „wiederentdeckte".[489] Gleichwohl war es

noch ein langer Weg, ehe die Forschung Morellis Attribution weitgehend anerkannte. Ausgehend von Zweifeln an der Richtigkeit von Morellis „Michiel-Identifikation", gingen manche Fachleute so weit, die *Venus* – logischerweise unter Missachtung von Michiels Einschränkung: „ma lo paese ed Cupidine forono finiti da Titiano" – sogar zur Gänze Tizian zuzuschreiben, darunter in der neueren Forschung auch Lucco, der wenigstens einräumt, das Bild könnte von Giorgione begonnen worden sein.[490]

Unklar ist, weshalb Giorgione die *Venus* unvollendet ließ. Waren es andere drängende Aufgaben oder sein jäher Tod, die den Abschluss der Arbeiten verhinderten? Im Rekurs auf Michiels *Notizia* ist die Frage, ob es sich bei der Landschaft, vor allem deren Architekturelemente betreffend, um eine eigenständige Invention Tizians handelt, bis heute umstritten. Schon Gronau vertrat die Meinung, die Landschaft sei von Giorgione bereits skizziert gewesen, ehe sie von Tizian ausgeführt wurde.[491] Ähnlich sah dies L. Venturi, dem zufolge der rechte Landschaftsabschnitt mit der Häusergruppe – allein schon aus zwingend kompositionellen Gründen – von Giorgione geplant gewesen sein muss. Dass Tizians Vollendung der Landschaft auf einem „Vorentwurf" Giorgiones basierte, stellten auch Richter und Mather außer Zweifel.[492] Seit Posse (1931) und Hofer (1946) mehren sich die Stimmen, wonach Tizian die gesamte Landschaft, u. zw. nach „eigenen Entwürfen" gemalt habe. In eine analoge Richtung weist Baldass, nur mit der Einschränkung auf die Architektur rechts, die „auch der Erfindung nach" von Tizian stamme.[493] Dieser Auffassung hat sich die spätere Forschung zunehmend angeschlossen, basierend auf der Tatsache, dass Tizian schon bald nach Giorgiones Tod die Architekturmotive aus der *Venus* wörtlich auf die Gemälde *Noli me tangere* (den rechten Gebäudekomplex) und die *Zigeunermadonna* (das Kastell links mit der sich dahinter erhebenden Gebirgsformation) übertragen hat. Diese Werkhinweise beziehungsweise Motivrückgriffe scheinen im Sinne einer Tizian-Präferenz zu überzeugen. Wie jedoch Pedrocco zu Recht betont, manifestiert sich in ihnen „kein entscheidendes Kriterium, denn Tizian hätte diese Landschaft[selemente] auch nach Giorgione kopieren können".[494]

Abb. 41, S. 141

Im Jahr 1699 war die *Venus* in den Besitz von August II. von Sachsen gelangt. 1843 entdeckte der Restaurator der Dresdener Galerie den wahrscheinlich im 18. Jahrhundert übermalten Cupido, entschloss sich jedoch, diesen wegen seines schlechten Erhaltungszustands neuerlich zu übermalen.[495] Bezüglich des zu Füßen der Göttin kauernden Cupido gab es – im Gegensatz zur Landschaftsproblematik – nur selten Bedenken, diesen als eigenschöpferische Zutat Tizians zu betrachten. Diese Auffassung vertritt neben anderen Kunsthistorikern auch Pignatti, der im Cupido einen selbstständigen Beitrag Tizians sieht, den Hügel mit der Gebäudegruppe hingegen für ein Autograf Giorgiones hält.[496] Wenn Hornig die übermalte Stelle als „tote Fläche" empfindet, meint er damit wohl auch, dass der nunmehr verborgene Putto zum ursprünglichen Bildkonzept Giorgiones gehörte.[497] Dem widerspricht Pochat zu Recht, wenn er schreibt: „[mit Tizians Hinzufügung des Liebesgotts] entstand ein ganz neues Bildgefüge, ein Ausgleich von Massen, der nicht dem ursprünglichen Entwurf [Giorgiones] entsprochen haben dürfte."[498] Da-



raus lässt sich folgern, dass dem Künstler die eigenmächtige Einbeziehung des Cupido vermutlich nicht erwünscht gewesen wäre, er die Genehmigung dazu dem jugendlichen Mitarbeiter vielleicht sogar verweigert hätte. Denn nicht zu leugnen ist, dass die zeitlose Ruhe der *Schlafenden Venus* durch das narrative Moment der lebhaften Figur empfindlich gestört wird, es somit wohl im Sinne Giorgiones gewesen wäre, die nachträglich durch Cupido besetzte Stelle frei zu lassen.

40 *Giorgione, Schlafende Venus, Leinwand, 108 x 174 cm, Dresden, Gemäldegalerie*

Wie schon angedeutet, „gehört die Dresdner Venus zu den bahnbrechenden Werken der abendländischen Malerei. Es handelt sich um die erste großformatige Darstellung dieses Themas, das die [liegende] Göttin in völliger Nacktheit zeigt".[499] Der Umstand, dass die Göttin die gesamte Bildbreite einnimmt und sich mit lückenlos geschlossenem Umriss präsentiert, verleiht ihr ein hohes Maß an Monumentalität. Sie liegt mit überkreuzten Beinen auf einem zerwühlten weißgrauen Tuch, den von einem roten, zweigeteilten Polster gestützten Oberkörper leicht angehoben. Die Figur ist dem Betrachter zugewandt, dergestalt, dass sich der Eindruck einer verhaltenen Drehbewegung aufdrängt: Während die linke Brust, der gesenkte Arm und das gestreckte Bein von der Seite her gesehen sind, ist der übrige Körper in Drauf- beziehungsweise Vorderansicht wiedergegeben. Im Kontrast dazu das frontal gedrehte Haupt, das sich in den abgewinkelt angehobenen Arm schmiegt und vom Dunkel einer ins Bild ragenden Felswand abhebt. Dass dem Antlitz der Göttin, klassisch modifiziert, der Gesichtstypus der *Judith* und der *Castelfranco-Madonna* zugrunde liegt, ist evident. Justi zufolge, der die Darstel-



41 *Rekonstruktion der Venus mithilfe einer Röntgenaufnahme*

lung des Venus-Körpers durch das „klassische Gesetz der Klarheit" bestimmt sieht und diesbezüglich auf antike Wurzeln verweist, „geschieht das Spiel der Gelenke nach dem Grundsatz des ausgewogenen Kontraposts".[500] Die Übertragung dieses chiastischen Gestaltungsprinzips auf eine liegende Aktfigur ist zweifellos ein Verdienst Giorgiones – ein Novum nicht nur in der venezianischen Malerei. Dem entsprechend weist der rechte Arm nach oben, der linke nach unten, ist das linke Bein gestreckt, das rechte leicht geknickt. Zudem war Justi m. W. der Erste, der auf Giorgiones Bestreben aufmerksam gemacht hat, die Körperproportionierung nach einem strengen Kanon festzulegen. Laut Justi sei „der Grundsatz, nach dem hier die Maße bestimmt sind, einem antiken Schriftsteller entnommen, dem Vitruv".[501] Wie Nachmessungen bestätigen, hat sich Giorgione in der Tat zum Teil an dessen berühmtem, Kaiser Augustus gewidmetem Werk *De architectura libri X* orientiert, das, 1415 wiederentdeckt, erstmals um 1486 in Rom und in einer zweiten Ausgabe 1511 – also knapp nach Giorgiones Tod – in Venedig im Druck erschienen war. Justis ‚Proportionsrechnung' bringt folgendes Ergebnis: „Die Körperlänge, vom Scheitel zur Sohle, ist die Grundlage der Einzelmaße: die Höhe des Kopfes soll nach Vitruv ein Achtel, das Gesicht ein Zehntel der Körperlänge betragen; das Antlitz wiederum aus drei gleich hohen Teilen bestehen, Stirn, Nase und Untergesicht. Misst man Giorgiones Figur nach, so findet man diese Vorschriften befolgt […]. Nun gibt aber Vitruv für den Fuß das unglaubliche Maß von einem Sechstel der Körperlänge – das hat man alsbald überall als unmöglich erkannt, auch Giorgione fühlte sich darin frei, und da er den Fuß klein liebt, so gibt er ihm die Länge der Hand und des Gesichts."[502] Wiederum der Regel Vitruvs folgend, liegt der Schoß genau in der Mitte der Körperachse, darin auch exakt mit der bildteilenden Vertikalen übereinstimmend. Diese akademisch anmutende Proportionskalkulation und der straff geschlossene Körperumriss bergen naturgemäß die Gefahr einer statuarischen Versteifung, was auch Hornig so gesehen hat, wenn er kritisch bemerkt: „[Die Venus] fügt sich einer geometrischen Grundform ein, weshalb ihr der anschauliche Charakter von etwas Künstlichem, Modellhaftem, und leicht Unbeweglichem eignet." Widersprüchlich dazu seine korrektere Beobachtung, wonach „ein einheitlicher Bewegungszug die Gestalt durchströmt", was daher rührt, dass die Gestalt von sanft verlaufenden Wellenlinien umrissen wird. Hinzu kommt – und das ist das entscheidende dynamische Moment –, dass sie im unteren Abschnitt von einem leicht gekrümmten Segmentbogen eingefasst wird. Diese biegsame, einem gespannten Bogen vergleichbare Körperkontur nimmt vom angehobenen rechten Arm ihren Ausgang und schließt mit dem abgewinkelten, jäh verkürzten Unterschenkel, den das durchgestreckte linke Bein überlagert. Dies verleiht der Gestalt eine „federnde Leichtigkeit und scheint sie irdischer Schwere zu entheben", fast schon den Eindruck des „Schwebens" vermittelnd.[503] Letzteres wird durch das weiße Tuch verstärkt, das sich mit seiner scharf zerknitterten, konstruiert anmutenden Faltengebung merklich von der Liegenden absetzt. Dass dieses Elaborat von Tizian stammt, wurde seit Justi und Richter m. W. nie ernstlich bestritten. Dazu Justi: „Es ist ersichtlich nach einem Stück Stoff getreu abgezeichnet, das sich der Maler im scharfen Werkstattlicht zurechtlegte; die Modellzeichnung ist

dann genau in das Bild übertragen, in den einheitlich erfundenen Aufbau wie ein fremdes Stück hineingesetzt. Es ist von vorne gesehen und erscheint unter dem Körper, aber dessen Gewicht ruht nicht darauf; und die Tiefengliederung hebt nicht mit einer klaren Form an, die Bildmasse rutscht in den Rahmen hinein."[504]

Hornig hat die Liebesgöttin wie folgt charakterisiert: „Durch den überaus subtilen Kunstgriff, die Schöne schlafend vorzustellen, entzieht der Künstler sie dem Zugriff des Betrachters. Bei aller Lebensnähe des atmenden und durchpulsten Leibes breitet sich eine Aura von Unnahbarkeit und marmorner Kühle vor uns aus […]. Giorgione malt sozusagen die platonische Idee der Liebe, den sublimierten Eros."[505] In Justis anschaulicherer Diktion: „Die Schlafende weiß nicht, dass sie gesehen wird; so entsteht nicht der leiseste Eindruck des Unkeuschen."[506] Trotzdem: Wenngleich die übereinandergeschlagenen Beine der Göttin nicht nur als Ausdruck des Ruhens, sondern zugleich als Keuschheitsgestus gedeutet werden können, schwebt über ihr gleichsam ein Hauch von Erotik.[507] Dies wird evident, wenn man zum einen den sanft gewellten Körperumriss beachtet, zum anderen wahrnimmt, wie die Göttin – freilich in träumerisch unbewusster Geste – ihre Scham berührt, diese zudem vom Spalt der Polsternaht unverkennbar paraphrasiert wird. – Das Kolorit beschränkt sich auf einen einzigen Buntfarbwert, das Karminrot des Polsters, das mit dem weißen Tuch kontrastiert. Der Ton des Inkarnats ist vielfach gebrochen, von kühlem Graugelb zu warmem rötlichem Schimmer. Dieses zwischen marmorner Kühle und lebensvoller Durchblutung bestehende Spannungsverhältnis wird durch den rahmenden Rot-Weiß-Kontrast besonders hervorgehoben. Laut Justi „gibt das volle Rot der Haut kühle Feinheit, das Weiß erhöht ihre blühende Wärme". Huse zufolge „lenkt das Kolorit mit seinen Zwischentönen und Brechungen die Stimmung, die über der Szene liegt, ins Elegische. So nahe die Komposition die Göttin dem Betrachter auch bringt – sie bleibt, schon der Stimmung wegen, entrückt".[508] Dazu leisten Himmel und Landschaft einen wesentlichen Beitrag. Am Firmament erstreckt sich ein breiter Wolkenschleier, der mit seinem mit Spuren von Violett durchsetzten Graubraun den Farbklang des rechten Hügels aufgreift, ihn gleichsam entmaterialisiert. Darunter ein schmaler Himmelsstreifen über dem Horizont, der mit seinem gelblichen Ton im Inkarnat der Liegenden sein Echo findet. Oben rechts türmt sich ein Wolkengebilde, dessen Weiß die letzten Strahlen der untergegangenen Sonne reflektiert und mit dem hellen Tuch im Vordergrund korrespondiert. Über den Brüsten der Venus erhebt sich eine Gebirgsformation, die, allmählich an Höhe verlierend, sich bis zum fernen Meeresspiegel erstreckt. Damit geht eine zunächst leicht abschüssige und dann am rechten Hügel wieder ansteigende Horizontlinie einher, die an den unteren Umrissbogen der Göttin erinnert. Dem Segmentbogen begegnet man zudem vorne am olivgrünen Wiesenterrain, nunmehr aber in Gegenrichtung nach oben gewölbt. Im Anschluss daran weitet sich eine sanft gewellte, von bogenförmig verlaufenden Buschreihen skandierte Hügellandschaft. In der Wiesenkontur steckt ein abgesägter Baumstamm, der gemeinsam mit dem darunter befindlichen Schoß der Göttin auf der bildteilenden Vertikalachse platziert ist und möglicherweise, so Eller, auf eine „abgebrochene Liebesbeziehung" hindeutet.[509] Dieser herme-

neutische Gedanke ist nicht ganz von der Hand zu weisen, wenn man die beiden den abgesägten Stamm in räumlichem Rücksprung flankierenden Bäume – der linke wie ein zartes Pflänzchen anmutend, der rechte in vollem Saft stehend – in Betracht zieht und in dieser Trias nicht nur das Werden, Wachsen und Vergehen der Natur, sondern auch das wechselvolle Schicksal menschlicher Beziehungen versinnbildlicht sieht.

Das kompositionelle Gegengewicht zur Venus bildet der diagonal zu ihr ausgerichtete Hügel mit Festung und umgebenden Gebäuden, eine Darstellung, der man in den Grundzügen bereits in Giorgiones *Tramonto* (mit zum Teil sogar übereinstimmenden Details) begegnet – das Ganze in einer topografischen Lage, wie sie in der Terraferma häufig anzutreffen ist; so z. B. auch in Asolo, der Residenz Caterina Cornaros, wo auch Giorgione häufig zu Gast war. Und möglicherweise zählte die Patrizierin, die dem Künstler bei seiner Venusdarstellung vielleicht als Modell gedient hat, sogar zum Hofstaat der ehemaligen Königin von Zypern. Selbst wenn derlei Überlegungen in den Bereich des Spekulativen fallen, ist doch nicht zu leugnen, dass zwischen der Göttin und dem Burgberg eine formal enge Beziehung besteht. Neben dem in Serpentinen abwärts führenden Weg ist vor allem die bogenförmige Hangkontur zu beachten, die direkt auf den abgesägten Baumstamm trifft und in induktiver Fortsetzung auf den Schoß der Liegenden, das Zentrum des Gemäldes, abzielt.



42 Tizian, Venus von Urbino, Leinwand, 119 x 165 cm, Florenz, Uffizien

Es gibt wohl kaum einen Giorgione-Forscher, der auf einen Vergleich der Dresdner *Venus* mit Tizians *Venus von Urbino* (voll. 1538; Florenz, Uffizien) verzichtet hätte. In der Tat hat sich Tizian den liegenden Frauenakt seines Lehrers weitgehend zum Vorbild genommen. Der gravierende Unterschied besteht indes darin, dass er die Schöne, die sich mit einem verführerischen Lächeln dem Betrachter zuwendet, wach darstellt. Zudem kommt insofern ein wenig Dynamik auf, als sie sich auf den rechten abgewinkelten Arm stützt, der, merklich vom Körper abgesetzt, den straffen Umriss der Gestalt – im Gegensatz zu Giorgiones Venus – durchbricht; in ihrer Hand hält sie ein wahrscheinlich von einem Verehrer stammendes Bündel Rosen. Kurz gesagt: Sie gibt sich als ‚Luxus'-Kurtisane, die „ihre Nacktheit bewusst zur Schau stellt" (Justi). Anders als Giorgione, der die mit Ewigkeitsanspruch versehene Göttin in eine melancholisch gestimmte Landschaft bettet, belässt Tizian seine sehr irdische Venus in ihrem prunkvollen Boudoir, in dem zwei Dienerinnen mit der Vorbereitung der Morgentoilette ihrer Herrin beschäftigt sind, und zu deren Füßen ein Hündchen schläft – all dies narrative Momente, die Giorgione in seiner Venus-Version wahrscheinlich als zutiefst störend empfunden hätte, desgleichen wohl auch den von Tizian hinzugefügten Cupido, den er – der Ruhe der Göttin abträglich – vermutlich als kompositionell überflüssige, den Sinngehalt der „bellezza trascendente" sogar als widersprechende Zutat beurteilt hätte.[510] Hornigs psychologischer Einschätzung zufolge stehen hier zwei extrem unterschiedliche Charaktere einander gegenüber, auf der einen Seite der „introvertierte" Giorgione, auf der anderen Tizian als „Extrovertierter", was den Autor zu folgendem Resümee führt: „Tizian besitzt die größere *Natürlichkeit*, Giorgione einen stärker von der Wirklichkeit abgezogenen künstlerischen Willen,

hinter der schieren Fleischlichkeit den Gedanken idealer Schönheit aufscheinen zu lassen."[511] Der in der Literatur häufig in allzu generalisierender Weise vertretenen Auffassung, in Giorgione den „Lyriker" und in Tizian den „Dramatiker" zu sehen, ist in diesem Fall zuzustimmen.

Abgesehen davon, dass Giorgione – was die Invention der Venus-Pose angeht – der Führungsanspruch gebührt, ist beiden Künstlern ein gleichwertiger Qualitätsstandard zu attestieren. Dies hat Pignatti ganz anders gesehen, wenn er „das Rätsel um die unvollendete Venus als einen Fingerzeig auf jene tiefe Krise [betrachtete], die Giorgiones Schaffen zwischen 1508 und 1510 kennzeichnet, als er bereits parallel zu Tizian arbeitete. […] Und sicherlich empfand Giorgione Tizian sehr tief und fühlte sich schließlich gehemmt: so sehr womöglich, dass er einige Hauptwerke, wie die *Venus* und den Vendramin-*Christus* unvollendet ließ". Diese Disqualifizierung gipfelt schließlich im Bemerken, wonach „alles daraufhin deute, dass der Maler aus Castelfranco sich in die Rolle des Verlierers fügte". Diese m. E. ebenso unhaltbare wie unbeweisbare Argumentation geht vollends ins Leere, wenn Pignatti – widersprüchlich zum eben Gesagten – im selben Atemzug konstatiert: „Geradezu provokant *giorgionesk* gibt sich Tizian schließlich in der *Madonna* des Prado und in der Wiener *Zigeunerin*, bis er schließlich den Malerkollegen mit dem *Ländlichen Konzert* des Louvre und der *Ehebrecherin* in Glasgow sogar imitiert."[512] Mit dieser argumentativen Kehrtwendung falsifiziert Pignatti implizit seine eigene Krisen-Hypothese, zumal er im erst 20-jährigen Tizian weniger einen Konkurrenten, vielmehr einen getreuen Nachahmer seines Meisters sieht. Für Justi hingegen ist der Führungsanspruch Giorgiones als Meister des liegenden weiblichen Akts über die Epochen hinweg unbestritten: „Wir sehen also von Giorgiones Meisterwerk eine ununterbrochene, lebendig bewegte Folge der Nachwirkungen durch die Jahrhunderte hin gehen, aber wir finden in keiner der zahllosen späteren Darstellungen liegender nackter Frauen die einfach-klare Form und die unbefangen-schlichte Auffassung wie in dem Meisterwerk Giorgiones, welches die Reihe eröffnet."[513]

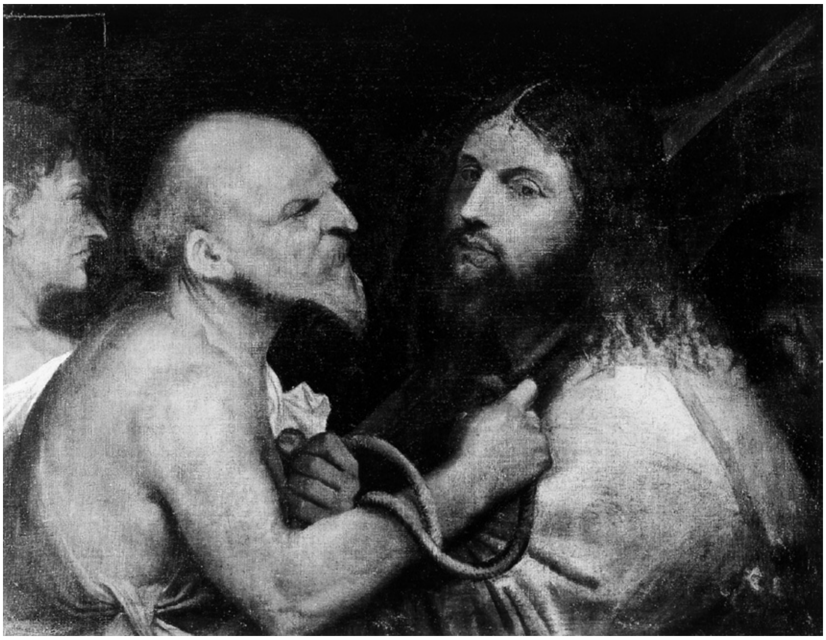
Saxl war m. W. der Erste, der in seinen Vorlesungen von 1935 auf einen Holzschnitt mit *Schlafender Nymphe und Satyr* aus Francesco Colonnas Hypnerotomachia Poliphili als mögliches Vorbild für Giorgiones Venus hingewiesen hat.[514] – Eine Theorie, die erst jüngst von Brown erneut vertreten wurde: „Giorgione unternahm den mutigen Schritt, dieses kleine graphische Bild in ein großformatiges Gemälde zu übertragen, das den Akt in Lebensgröße wiedergab und den Betrachter in die Rolle des Satyrs und damit des Voyeurs versetzte."[515] Diesem auch von Pochat abgelehnten Ableitungsversuch widerspricht zum einen das künstlerisch anspruchslose Holzschnitt-Bildchen, zum anderen – und noch wichtiger – die davon abweichende „klassische Armhaltung" der Venus, wie man ihr an zahlreichen antiken Skulpturen, etwa an der *Schlafenden Ariadne* (Vatikan, Galleria delle Statue) mit ebenfalls über den Kopf gelegtem rechten Arm, Sarkophagreliefs oder durch Stiche (z. B. Marcantonio Raimondi) überlieferten Werken begegnet.[516] Im Übrigen gab es in Venedig selbst genügend Gelegenheit, antike Kunstwerke – etwa im Haus Gabriele Vendramins – zu studieren. Wie Pochat treffend resümiert, „wurde

der Rückgriff auf die antiken Skulpturen [von Giorgione] nicht als eine trockene Rekonstruktion vorgenommen, sondern mit dem unmittelbaren Aktstudium selbst verbunden, und deshalb hat man es offensichtlich nicht als widersprüchlich empfunden, diese ideale, aber doch erlebte Figur *all'antica* vor der glaubwürdigen Küstenlandschaft der *terra ferma* darzustellen. Unter dem sinkenden Abendhimmel wird jene selbst verklärt. Aus der traumhaften Kontemplation der Schönheit in Mensch und Natur erwächst das Bewusstsein um ihre Zusammengehörigkeit".[517]

Abb. 43, S. 147

Nach Ansicht Andersons stammt die *Kreuztragung Christi* aus der Kreuzkapelle von S. Rocco in Venedig, deren Ausstattung laut Widmungsinschrift am Ende des Jahres 1509 vollendet war. Archivforschungen von Chiari Moretto Wiel zufolge war das Gemälde jedoch zunächst Bestandteil eines am rechten Pfeiler der Hauptchorkapelle angebrachten hölzernen Altars, ehe es erst in der Mitte des 17. Jahrhunderts in den steinernen Altar der erwähnten Kreuzkapelle versetzt wurde. Laut mehrheitlicher Auffassung der jüngeren Forschung geht daraus hervor, dass die in der Widmungsinschrift genannte Jahreszahl als Terminus ante bezüglich der Datierung des Gemäldes keineswegs zwingend, vielmehr eine Entstehungszeit um 1510 anzunehmen ist. Erst 1951 wurde das Altarbild in die Scuola Grande di San Rocco übertragen, wo es gegenwärtig (zusammen mit der tizianesken Lünette *Gottvater mit Engeln*) in der Sala superiore präsentiert wird.[518] Wie Marin Sanudos Tagebüchern (Eintragung vom 20. Dezember 1520) zu entnehmen ist „hat das Bild schon viele Wunder vollbracht und vollbringt noch viele Wunder. Viele Menschen gehen dort jeden Tag hin und bringen Geschenke, die für die Verschönerung der Scuola verwendet werden".[519] Das von den herbeiströmenden Pilgern und den vor den Reliquien des hl. Rochus um Schutz vor der Pest flehenden Gläubigen hochverehrte Altarbild verdankt seinen Ruf wohl nicht zuletzt seiner suggestiven, durch tief beseelte Ausdrucksqualität gekennzeichneten Wirkung. Durch zahlreiche Stich-Reproduktionen weit verbreitet, galt es alsbald als das „berühmteste und populärste Gnadenbild Venedigs" (Eller). Der vor allem durch einen partiellen Verlust an Farbsubstanz beeinträchtigte Erhaltungszustand des Gemäldes ist wahrscheinlich auf die haptische Kontaktnahme der Gläubigen zurückzuführen – ein Manko, das eine Kolorit-Analyse erschwert.[520]

Aus den Dokumenten der Scuola geht nicht hervor, welcher Künstler mit der Durchführung des Altarblatts beauftragt wurde. Und diesbezüglich ist auch aus den späteren Quellen nur wenig Zuverlässiges zu erfahren. Der erste Hinweis stammt von Michiel, der anlässlich eines Besuchs im Haus des Antonio Pasqualino auf ein Gemälde stieß, das er wie folgt beschrieb: „Der Kopf des Heiligen Jakobus mit dem Wanderstab war von der Hand des Zorzi da Castelfranco oder von einem seiner Schüler und war nach dem Christus von San Rocco gemalt."[521] Daraus lässt sich implizit schließen, dass der Chronist das Bild in San Rocco für ein Werk Giorgiones hielt. Die früheste eindeutige Zuschreibung findet sich bei Vasari, der die Kreuztragung in seiner ersten *Viten*-Ausgabe (1550) dem Œuvre Giorgiones zurechnet. Auch in der zweiten Ausgabe (1568) hält der Toskaner an seiner Giorgione-Attribution fest, wiewohl er sich hier in Widersprüche verwickelt,



43 *Giorgione, Kreuztragender Christus, Leinwand, 70 x 100 cm, Venedig, Scuola di San Rocco*

wenn er in der Vita Tizians das Gemälde – sei es irrtümlich oder als Gefälligkeitszuweisung – zugleich als Schöpfung des Meisters aus Cadore bezeichnet; allerdings mit dem Zusatz: „[…] obwohl viele geglaubt haben, es stamme von der Hand Giorgiones." Merkwürdigerweise haben die Chronisten der Folgezeit (Sansovino, 1581; Borghini, 1584; Ridolfi, 1648), offensichtlich vom Altmeister der Kunstgeschichte abschreibend, Vasaris zweifelhafte Tizian-Zuweisung übernommen.[522] So auch Boschini (1664) und Zanetti (1771), die eine einst in der Chiesa degli Incurabile befindliche, heute in der Galleria Nazionale in Parma aufbewahrte Kopie der *Kreuztragung* als eine Arbeit Giorgiones ansehen, das Original von San Rocco aber – völlig unbegreiflich – Tizian zuschreiben.[523] Im Unterschied dazu verhielten sich Künstler mit ihrer Zuschreibung des Gnadenbilds an den Meister von Castelfranco weniger buchstabengläubig, vielmehr ihrem eigenen Augenschein trauend. So etwa Sandrart und Van Dyck, der für sein Skizzenbuch eine Nachzeichnung des Gemäldes anfertigte, oder Alessandro Alori, der 1594 zwei Kopien des wundertätigen Altarbilds dem Großherzog der Toskana übermittelte.[524]

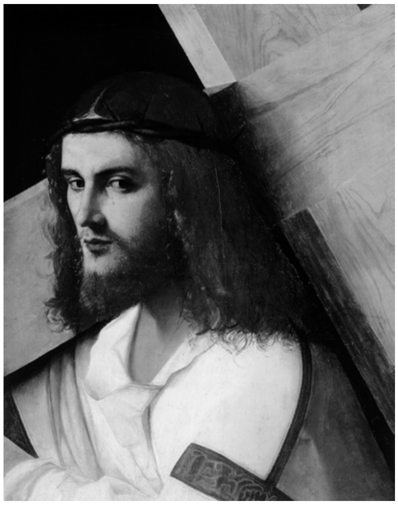
Als mögliche Auftraggeber des Gnadenbilds sind vor allem die beiden als fördernde Mitglieder in den Listen der *Mariegola major*, den Statuten der Scuola, eingetragenen Adelsfamilien Contarini und Marcello in Betracht zu ziehen. Zunächst Taddeo Contarini, der vermutliche Auftraggeber der *Drei Philosophen* und Schwager des Gabriele Vendramin (des Besitzers der *Tempesta* und der *Vecchia*), dann die drei Söhne des Girolamo Marcello, eines weiteren wichtigen Sammlers von Werken Giorgiones. In den Mitgliederlisten sind indes auch Namen bedeutender Künstler, wie Leonardo, Giovanni Bellini, Tizian und Vincenzo Catena, angeführt. Ferrara zufolge „weisen die meisten Indizien auf Catena als Stifter des Gemäldes hin: einerseits wegen seiner soliden sozialen Position, gemeinsam mit seiner

bekannten Neigung zu Wohltaten; andererseits wegen seiner beruflichen Verbindung mit Giorgione […]".[525] Damit wird implizit auch auf Giorgione als wahrscheinlichen Schöpfer der *Kreuztragung* verwiesen, eine gewichtige Hypothese, wenn man bedenkt, dass der Künstler eine Zeit lang in Catenas Atelier tätig war und diesen auf der Rückseite der *Laura* ausdrücklich als „cholega" vermerkt hatte.

An Vasaris widersprüchlicher Aussage zur Zuschreibungsproblematik entzündete sich ein Gelehrtenstreit, der die Forschung seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert in drei Fraktionen spaltete. Ausgehend von Vasaris eindeutiger Zuschreibung des Altarbilds an Giorgione in der ersten *Viten*-Ausgabe, hat sich eine qualifizierte Mehrheit für eine Autorschaft Giorgiones ausgesprochen. Dem steht eine immer noch ansehnliche Reihe von Fachleuten gegenüber, die sich für Tizian einsetzt – ungeachtet dessen, dass Vasari seiner in der zweiten *Viten*-Ausgabe vermerkten Tizian-Zuschreibung – vielleicht in relativierender Absicht – den Passus hinzufügte, wonach „viele das Bild von San Rocco für eine Arbeit Giorgiones halten". Eine kleinere Gruppe von Gelehrten vertritt die m. E. wohl am wenigsten überzeugende Auffassung, Tizian habe das Werk nach Giorgiones plötzlichem Tod vollendet.[526]

Obgleich durch die bescheidenen Maße eines Seitenaltars präjudiziert, sind die vor dunklem Grund gesetzten Halbfiguren des querformatigen Gemäldes in Lebensgröße wiedergegeben. Prinzipiell der von Giovanni Bellini ausgehenden Andachtsbild-Tradition folgend, hat Giorgione dieser gleichwohl eine neue Ausdrucksqualität hinzugewonnen, indem er Bellinis statische, vorwiegend dem *Sacra Conversazione*-Typus entsprechende Figurenanordnung durch ein dynamisches Konzept ersetzt, das nicht zuletzt aus der ausschnitthaft auf das Zentrum der *Kreuztragung* fokussierten Darstellung Christi, eines Schergen und zweier von den Bildrändern überschnittener Köpfe resultiert. Justis empathischer, bis heute unübertroffener Bildanalyse zufolge „wissen wir, dass der Häscher auf dem weiten Weg zur Richtstätte den Strick zu marterndem Zerren benutzt; aber eben lässt er ihn locker, ist dicht an den Verurteilten herangetreten: aus dem Verlauf des langen Leidensganges ist ein Augenblick des Innehaltens gewählt, wo die äußere Bewegung stehen bleibt und die Empfindung sichtbar wird – so dass der Betrachter sich ruhig in das Bild und seinen Sinn versenken kann. Vor ihm erscheint nicht eine Erzählung, sondern der Kern gleichsam der Passion, und das Auge des Heilands trifft ihn. […] Es ist der Heiland, der nicht so sehr an seiner eigenen körperlichen Qual leidet, vielmehr an dem Mitgefühl mit den Seelen der anderen; der […] das Wort findet: *Weinet nicht über mich, sondern über euch und eure Kinder*".[527] Unter der Last des Kreuzes nimmt Christus eine gebeugte Haltung ein. Rumpf und Arm sind streng von der Seite her gesehen, wogegen das angehobene Haupt mit dem in Dreiviertelansicht wiedergegebenen Antlitz in jäher Drehung, den Moment des Innehaltens auf dem Weg nach Golgotha verdeutlichend, dem Betrachter zugewandt ist. Das von schulterlangem Haar und Kinnbart gerahmte Gesicht, das durch ein weiches sfumatoartiges Wechselspiel von Licht und Schatten gekennzeichnet ist, besticht durch die klassische Linienführung an Nase und Augenbrauen, mit welcher der sensibel geformte Mund kontrastiert.

Hinzu kommt der aus den Augenwinkeln auf den Betrachter gerichtete Blick, dessen suggestiver Wirkung man sich in der Tat kaum zu entziehen vermag – gut vorstellbar, dass dieser persönlich anmutende Blickkontakt die zahlreichen nach San Rocco pilgernden Gläubigen in ihrer Überzeugung an die wundertätige Kraft des Gnadenbildes bestärkt hat. Obwohl Christus, von der traditionellen Ikonografie abweichend, keine Dornenkrone trägt, hat diese auf seiner Stirn gleichwohl ihre Blutspuren hinterlassen. Wie Justis zitierte Interpretation nahelegt, könnte der Verzicht auf die Dornenkrone bedeuten, dass Christus weniger an die *Compassio* der Gläubigen appelliert, vielmehr vom „Mitgefühl mit den Seelen der anderen" erfüllt ist. Auch Ellers Beobachtung, wonach „das Verhältnis der normalen Tiefe und Breite [der Kreuzbalken] umgekehrt wurde", gebührt Beachtung.[528] Mit dieser die Frontseite der Balken extrem schmälernden, ikonografisch wie technisch ungewöhnlichen Maßnahme wird die Funktionsfähigkeit des Kreuzes (bezüglich der Fixierung eines zum Kreuzestod Verurteilten) außer Kraft gesetzt, das Kreuz somit auf seine attributive Bedeutung reduziert. Hier lohnt sich ein Vergleich mit Giovanni Bellinis *Kreuz tragendem Christus*, einem kleinen, im Ausschnitt auf Christus eingeschränkten Andachtsbild, von dem der Künstler drei nur geringfügig voneinander abweichende Versionen (Toledo [Ohio], Museum of Arts; Rovigo, Pinacoteca; Boston, Gardener Museum) gemalt hat; jenes in Boston wird überwiegend als eigenhändig gefertigter Prototypus betrachtet und von Tempestini in die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts datiert, mithin in jene Zeit, als Giorgione mit Bellini noch in Kontakt gestanden war. Im Übrigen fand das Holztäfelchen in etlichen, von Mitarbeitern Giovannis oder anderen Malern produzierten Kopien weite Verbreitung.[529] In Giovannis Bildversion in Boston ist Christi Antlitz wie bei Giorgione in Dreiviertelansicht vor dunklem Grund dargestellt. Im Gegensatz jedoch zu seinem experimentierfreudigeren, viel jüngeren Kollegen setzt Bellini – der ikonografischen Regel verpflichtet – dem Erlöser die Dornenkrone aufs Haupt und ebenso kontrovers zu Giorgione ist die Frontseite des Kreuzes extrem breit, also sachgerecht ausgebildet. Tschmelitsch fällt ein ebenso strenges wie zutreffendes Urteil, wenn er schreibt: „Für den Altmeister […] spricht die gute Malerei, auch der milde Ernst darin, doch ohne besondere Aussage. Wohl gepflegtes Haar umrahmt das Gesicht eines hübschen Passionsspielers."[530] Kurz: Es mangelt Bellini an psychologischer Durchdringung des Themas. Jesus fordert weder zur *Compassio* auf, noch fällt sein Blick mitleidsvoll auf den Betrachter, dem gegenüber er sich eher distanziert verhält.



44 Giovanni Bellini, Kreuztragender Christus, Holz, 52 x 43 cm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum

In Giorgiones Altarbild verläuft der auf der rechten Schulter des Erlösers lastende Längsbalken des Kreuzes in schräger Richtung und verleiht dem Gemälde – gemeinsam mit dem parallel dazu angeordneten Unterarm des Schergen – einen vorrangigen Kompositionsakzent, eine ansteigende, das Antlitz Jesu integrierende Diagonale, die von den 90-gradig auf den Kreuzbalken stoßenden Gegenschrägen der Gewandnaht und Körperkontur Christi sowie des Oberarms des Schergens ausgeglichen wird. Dieses zickzackförmige Kompositionsschema wird von den gebogenen Rückenkonturen der beiden Figuren halbkreisförmig zur Ganzheit zusammengefasst. Erwähnt seien noch die außen platzierten, von den seitlichen Bild-

rändern überschnittenen Köpfe, die der Kompositionsverfestigung dienen. Rechts könnte es sich um den zwischen Kreuz und Rückenkontur Christi eingeklemmten und im dunklen Grund nahezu versinkenden Kopf des Simon von Kyrene handeln. Die nach links zielende Bewegungsrichtung wird durch die Kehrtwendung des glatzköpfigen Schergen jäh angehalten. Verärgert über die unerwünschte Verzögerung, sucht er herausfordernd den Augenkontakt mit Christus. Alles – der zwickelförmig zugespitzte, vorgereckte Kopf, das zum Spalt verengte Auge, die schnabelähnliche Nase, der Spitzbart und der keilähnlich gewinkelte Arm – weist auf das Aggressionspotenzial des Henkersknechts, dessen nackten Rumpf ein unten verknotetes Hemd ovalförmig umschlingt. Mit den zu Fäusten geballten Händen umfasst er ein schlangenartig gewundenes Seil, bereit, es im nächsten Moment wieder anzuspannen, um den Schmerzensmann hinter sich herzuzerren. Darin manifestiert sich ein bildzeitlicher Prozess, in dem das Jetzt (die angehaltene Zeit), so Theissing, „sowohl auf ein Nicht-Mehr als auf ein Noch-Nicht bezogen ist". Dessen ungeachtet ist jene die Komposition bestimmende Symmetrieachse „der Inbegriff des Zugleich". Theissing spricht von einer „Verdichtung des Zeitempfindens" (laut Gombrich der „fruchtbare Moment"), von einer „Ruhe, in der Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft anwesend sind, […] der hohen Schicksalswelt des erfüllten Augenblicks".[531] Hinzu kommt die Dominanz einer nicht zuletzt durch die Raumblockade des dunklen Grundes verstärkten, reliefhaften Flächenkomposition, die zum angehaltenen Zeitphänomen einen wesentlichen Beitrag leistet – nach dem wahrnehmungspsychologischen Leitsatz: „Je weniger Raum, umso weniger Zeitlichkeit."

Wie Ferrara bemerkt, „wurden die Zeitgenossen, von Sanudo bis Celebrino, nicht müde, den anti-jüdischen Charakter des Gemäldes zu betonen".[532] Gemeint war damit der mit fratzenhaften Gesichtszügen versehene Scherge, was jedoch keineswegs dazu berechtigt, Giorgione eine antisemitische Absicht zu unterstellen. Wie Gentili neben anderen Forschern nachweisen konnte, ist geradezu das Gegenteil zutreffend, das jüdische Element im Œuvre Giorgiones eindeutig positiv besetzt. Dies bezeugen etliche Werke, wie das *Urteil Salomos*, die *Feuerprobe des Moses*, die *Judith* oder die *Drei Philosophen* mit der Anspielung auf Moses, vor allem aber das identitätsstiftende *Selbstporträt als David* – laut Gentili alles „unmissverständliche Äußerungen des Künstlers über seine kulturelle Identität", was allerdings nicht besagt, dass Giorgione Jude war.[533] Hinter der aggressiv-hässlichen Darstellung des Schergen stand gewiss nicht eine vordergründig antisemitische Intention, vielmehr folgte hier Giorgione schon gezwungenermaßen einer aus der ikonografischen Tradition hervorgegangenen Auflage, mit der sicher auch der Wunsch des Auftraggebers nach einer bildlichen Realisierung der Konfrontation des die Ankunft des Messias erwartenden Judentums mit der christlichen Heilslehre einherging.

Was die abstoßenden Physiognomien anlangt, wird in der Forschung häufig auf Einflüsse durch Leonardos karikaturistische Kopfstudien (z. B. *Studienblatt mit fünf Köpfen*, Federzeichnung; Windsor Castle) oder niederländische und deutsche Passionsdarstellungen (z. B. Martin Schongauer), die in Form von Druckgrafiken

weite Verbreitung fanden, verwiesen.[534] Bisweilen wurde auch Dürers *Jesus unter den Schriftgelehrten* (Slg. Thyssen-Bornemisza, Madrid) in Erwägung gezogen – ein Täfelchen (6,5 x 8 cm), das der Künstler während seines zweiten Venedig-Aufenthalts 1506 laut Inschrift in nur fünf Tagen („quinque dierum") gemalt hatte.[535] Mehr noch als Giorgione betont Dürer das Ausschnitthafte, indem er den gesamten Bildraum mit drei Halbfiguren und vier Köpfen füllt, somit den Malgrund fast völlig verdeckt. Anders Giorgione, der dem dunklen Grund, gleichsam als ‚Negativform', bezüglich der eindringlichen Trennung Christi vom Schergen eine strukturell wichtige Funktion zuweist. Auch in Dürers Gemälde findet sich ein im Profil dargestellter Kopf, versehen mit grässlich entstellen Gesichtszügen, die nun tatsächlich durch Leonardos Karikatur-Studien angeregt erscheinen. Bei Giorgione ist die Hässlichkeit der Begleitfiguren zwar gleichfalls nicht zu leugnen, nur mit dem Unterschied, dass sie dem zu expressiver Verzerrung neigenden Wesen des Karikaturistischen lediglich angenähert ist, soweit es eben die ikonografischen Bedingungen erfordern.

Hornigs Zuschreibung an Giorgione basiert hauptsächlich auf einem Vergleich mit dessen Braunschweiger *Selbstbildnis*.[536] In der Tat lassen sich hier merkliche Analogien – das angehobene, gegenüber dem Rumpf in Drehbewegung versetzte Haupt, der Augenschnitt, die scharf gezogenen Brauen sowie die markante Nasenform – zum Christuskopf im Altarbild von S. Rocco feststellen. Hinzu kommt der in beiden Fällen aus den Augenwinkeln auf den Betrachter gerichtete Blick, dem man auch in der *Vecchia* und im *Bildnis-Terris* begegnet, wobei die Mundform des Porträtierten (*Terris*) in geradezu bestechender Weise mit jener Christi übereinstimmt. Einen weiteren bemerkenswerten Bezug gibt es zum Wiener *Krieger*, in dem – ähnlich wie in der *Kreuztragung* rechts – ein fratzenhaftes, vom Bildrand überschnittenes Gesicht mit aus dem Profil bedrohlich vorstoßender Geiernase schemenhaft vom Dunkel absorbiert wird; zudem ballt der Diener – analog zum Schergen – die auf der Hand des Ritters ruhenden Finger zur Faust. Ferner ist darauf zu verweisen, dass die Leinwand des Gnadenbilds jener der *Vecchia* entspricht – ein materielles Indiz, das gleichfalls für Giorgiones Autorschaft spricht.[537] Ferner sind die Verschattungen und fein dosierten Lichtabstufungen, der völlige Verzicht auf gesättigte Buntfarbwerte sowie die Favorisierung der Diagonalen als Kompositionsmittel typisch für Giorgione – alles Merkmale, die sich von Tizians Frühwerk grundlegend unterscheiden. *Abb. 29, S. 103*

In den Zuschreibungsversuchen an Tizian spielt der Vergleich mit dessen *Zinsgroschen* (1516; Dresden Gemäldegalerie) nicht selten eine wichtige Rolle. Anders jedoch als von den Tizian-Verfechtern intendiert, erweist sich diese Gegenüberstellung als durchaus nützlich, zumal daraus hervorgeht, wie deutlich sich Giorgiones künstlerische wie geistige Grundhaltung von jener in Tizians frühem Schaffen unterscheidet. Schon Justi hat Giorgione als den „subtileren" der beiden Künstler betrachtet. Abgesehen davon, dass er Tizians *Zinsgroschen* mit „köstlich gemalt" bewertet, gelangt er, wiewohl die künstlerisch-formalen Eigenschaften des Gemäldes außer Acht lassend, zu einem im Vergleich mit Giorgiones Werk ungünstigen Resümee: „Sanfte Ergebenheit auch hier im Haupte Christi, doch ist der Aus- *Abb. 45, S. 152*



45 Tizian, Zinsgroschen, Holz, 75 x 56 cm, Dresden, Gemäldegalerie

druck matter als bei Giorgione und scheint ein wenig äußerlich [verstärkt durch den lautstarken Karmin/Grün/Weiß-Farbakkord]. Tizian wiederholte einfach die wesentliche Wirkung aus Giorgiones Meisterwerk, ohne seinen Gegenstand innerlich erlebt zu haben. Bei Giorgione dagegen ist die Form […] auch eine seelische Schöpfung eines begnadeten Menschen, dessen sichere Künstlerschaft aus jedem Bildvorwurf das innerlichst Empfundene […] klar zu formen weiß."[538] Demgemäß hat Hornig, der im Übrigen Justis Einschätzung vollinhaltlich teilt („Der *Zinsgroschen* bleibt an seelischer Durchdringung hinter dem *Kreuztragenden Christus* […] zurück"), in Giorgione den „introvertierten", in Tizian den „extrovertierten" Typus gesehen, womit er eine psychologische Antithese ins Spiel bringt, die analog jenem literarischen Begriffspaar „lyrisch" versus „dramatisch" entspricht, das in der Forschung (seit Fiocco) häufig zwecks Veranschaulichung der unterschiedlichen Geisteshaltungen beziehungsweise Temperamente der beiden Künstler Verwen-

dung findet.[539] Nach Hornigs Beitrag wurde die Zuschreibung der *Kreuztragung* an Giorgione nur noch selten – m. W. lediglich von Lucco und Humfrey – infrage gestellt.[540]

Le Concert champêtre (Ländliches Konzert)

Abb. 46, S. 155

Dass sich das *Concert champêtre* einst in der Sammlung Gonzaga befunden hat, ist nicht beweisbar. Sicheren Boden betreten wir erst 1671, als das aus der Sammlung des Bankiers Eberhard Jabach stammende Gemälde von Jean-Baptiste Colbert für Ludwig XIV. erworben wurde; später wurde es in der Gemäldegalerie des Louvre der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Im Inventar Le Bruns von 1683 wird es als „une pastoralle" und Werk Giorgiones bezeichnet.[541] Daraufhin galt es bis zum frühen 19. Jahrhundert ausschließlich als Werk Giorgiones. Erste Zweifel regten sich bei Waagen, der in Palma Vecchio den Schöpfer des Bildes sah. Weiters wurden Sebastiano del Piombo (Crowe und Cavalcaselle, 1871; L. Venturi, 1913) und Domenico Campagnola (Wickhoff, 1893) als Urheber in Erwägung gezogen.[542] Indes blieb Morellis Zuschreibung an Giorgione vorherrschend, bis Hourticq 1919 das Bild Tizian, basierend auf Vergleichen mit dessen Paduaner Fresken, zuwies.[543] Fortan standen nur noch Giorgione und Tizian zur Diskussion. Bezüglich der Urheberfrage wurde das *Concert champêtre* zum vielleicht umstrittensten Werk der europäischen Malerei. Schon seit Horticq und bis heute ist die Kunstwissenschaft im Zuschreibungswettstreit in zwei Lager gespalten: Während die eine Gruppe an Giorgione festhält, ist die andere der Auffassung, es handle sich um ein Jugendwerk von Tizian, das unter dem Einfluss Giorgiones entstanden sei. Daneben gibt es eine geringere Anzahl kompromissbereiter Fachleute, die sich für Giorgione als Inventor des Gemäldes einsetzt, dessen Vollendung nach Giorgiones Tod jedoch Tizian zuweist.[544] Einer eingehenden Werkanalyse vorgreifend, steht m. E. außer Zweifel, dass Giorgione hier den Schluss- und Höhepunkt seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit erreicht hat. Ähnlich sah dies auch Germain Bazin, für den als einstigen Chefkonservator der Gemäldeabteilung des Louvre eine Zuschreibung des *Concert champêtre* ebenso außer Streit steht und der zu folgendem Qualitätsurteil gelangt: „Durch sein Sujet, durch die innige Verschmelzung der Gestalten mit der Landschaft im warmen Licht des Sommers, durch die Harmonie der Farben zählt dieses Werk wohl zum Vollendetsten, was die venezianische Malerei hervorgebracht hat."[545] Meines Wissens gibt es in der italienischen Renaissance-Malerei keinen einzigen Künstler (Tizian inbegriffen), der schon in seiner frühesten Schaffenszeit – schlagartig, also ohne jeglichen nachweisbaren Entwicklungsprozess – ein derart ausgereiftes Werk zustande gebracht hätte. Laut Justi beruht der „geistige Gehalt des Bildes [auf] einer Verklärung der Daseinsfreude in der Musik" – ja, mehr noch, in einer klanglichen Harmonisierung von Mensch und Natur.[546] Giorgiones Absicht zielt nicht auf die Verbildlichung eines konkreten, auf einer bestimmten literarischen Stelle fußenden Sujets, vielmehr auf die Darstellung eines universalen, mythisch anmutenden und aus mehreren

Bedeutungsschichten bestehenden Themas, in dem die von der Sehnsucht nach einem neuen Arkadien bestimmte Landschaft eine herausragende Rolle spielt. Tschmelitsch spricht vom „ersten und vielleicht größten Manifest der *Ideallandschaft*", die als „Hymnus auf die wirkende Natur" beziehungsweise „beseelte Landschaft" mit der teilnehmenden Präsenz des Betrachters rechnet.[547] Dem dient eine von Giorgione schon in Vorstufen erarbeitete Kompositionsweise, ein sich bereits in vorangegangenen Werken anbahnendes Figurenideal, ein spannungsvolles Verhältnis zwischen Fläche und Raum sowie eine valeuristische, der ganzheitlichen *Gestalt-Integration* von Mensch und Natur förderliche Koloritauffassung. Von all dem ist in Tizians früher Schaffensperiode nichts Vergleichbares wahrzunehmen. Umso verwunderlicher, dass sich in der Forschung – spätestens seit 1976, als die Louvre-Leitung das Gemälde offiziell als Werk Tizians deklarierte – eine Mehrheit mit wachsender Tendenz für eine Autorschaft Tizians entschieden hat; darunter vor allem die Verfasser von Tizian-Monografien, die den Jüngling aus Cadore – zumeist ohne zureichenden Begründungsaufwand – zum früh vollendeten Meister erklären.[548] Trotz einer erdrückenden Majorität von Tizian-Befürwortern gibt es jedoch auch in der neueren Forschung namhafte Gegenstimmen – wie etwa Hornig, Anderson, Eller und Pochat –, die sich für eine Autorschaft Giorgiones einsetzen. Besonders hervorgehoben sei Hornigs seit Justi und Richter ausführlichste Formanalyse mit überzeugender komparativer Abgrenzung von Tizians Frühwerk.[549] Übereinstimmend damit auch Pochats Grundsatzerklärung: „Diese kontemplative Stimmung und der lyrische Grundton spricht für die Autorschaft Giorgiones. – Wer sonst in Venedig hätte um 1508 [m. E. um 1510] ein derartiges Meisterwerk schaffen können? Wohl kaum der junge Tizian, der in seiner sieben Jahre späteren *Himmlischen und irdischen Liebe* keinen Anlass gehabt hätte, sich so eng an die Bildprägung des *Concert champêtre* zu halten und doch so grundsätzlich anders zu verfahren (man vergleiche z. B. die Analyse von Hetzer und seine Herausstellung des *Ornamentalen*). […] Dass die Änderungen am Kopf, Arm und an den Beinen der stehenden Figur und im Laubwerk der Bäume später von Tizian vorgenommen wurden, darf auch bezweifelt werden."[550]

Rosand zufolge „bietet das *Concert champêtre* tatsächlich die eindringlichste bildliche Darstellung der pastoralen Idee. Indem es den Poeten aus der Stadt, den ländlichen Schäfer und nackte Nymphen des *locus amoenus* zusammenführt, ist das Bild Teil der pastoralen Kultur, die Jacopo Sannazaro zu Beginn des Jahrhunderts in seiner *Arcadia* so bewusst wiederbelebt hatte".[551] Dahinter steht der Wunsch der venezianischen Handelsherren, der materialistischen Hektik des Stadtlebens zu entfliehen und auf den Landsitzen der Terraferma Zuflucht zu suchen. Schon Alberti beschreibt 1434 das zeitweilige Landleben im Gegensatz zur Stadtkultur als selige Lebensform und vergleicht den selbst gewählten Villenort mit dem Paradies.[552] In Sorge um das vom Großstadtgetriebe bedrohte innere Gleichgewicht lebte man in harmonischem Einklang mit der freien Natur und imitierte bisweilen das von gesellschaftlichen Zwängen unbelastete Hirtendasein. Dabei begnügte man sich nicht nur mit den Bequemlichkeiten und Mußestunden der *villeggiatura*, sondern trachtete auch danach, diese alternative Lebensform mit Po-



46 *Giorgione, Concert champêtre, Leinwand, 105 x 136,5 cm, Paris, Louvre*

esie und Musik künstlerisch zu nobilitieren, wie dies etwa Pietro Bembo in seinen *Asolani* eindrucksvoll veranschaulicht hat.[553]

Zwei junge Männer haben sich auf einer gewellten Wiesenmatte niedergelassen, ganz der Musik hingegeben, den Klängen einer *villanella* (Volkslied) oder einer aus der Volksmusik stammenden *frottola* nachlauschend.[554] Dem Patrizierstand angehörend, ist der Linke gemäß der Mode der Zeit vornehm gekleidet. Er trägt ein karminrotes Gewand, ein gleichfarbiges Barett und zweifarbige (*mi-parti* beziehungsweise *calze strisciate*) Beinkleider, wie sie bei den Mitgliedern der *compagnie delle calze* (= Vereinigungen jugendlicher Adliger) besonders beliebt waren. Er spielt auf der Laute, dem damals edelsten Solisteninstrument, dem er mit dem rechten, abgewinkelt an den Körper gezogenen Bein Halt verleiht. Sein von schulterlangem Haar gerahmtes Antlitz zeigt sich im fliehenden Profil und ist vollständig in Dunkel gehüllt, darin an das Gesicht des stehenden Hirten in der *Allendale-Anbetung* erinnernd. Daraus wird symbolisch schlüssig, dass er die visuelle Wahrnehmung ausspart, sich stattdessen, in die Klangwelt eintauchend, gänzlich auf den Gehörsinn konzentriert. In einer Beschreibung des Bildes aus dem 18. Jahrhundert

heißt es: „Man sehe den trefflich beobachteten Händen des Lautenspielers an, dass der Maler selbst ein Meister dieses Instruments gewesen sei."[555] Der Jüngling hat sich mit einem struppigen Hirtenjungen angefreundet, dazu bereit, urbane Kultur mit ländlichem Leben zu harmonisieren. Der Hirte ist, der tonalen Farbqualität seiner Umgebung angepasst, mit einem graubraunen Wams bekleidet und barfuß dargestellt. Sein zerzauster Lockenkopf ist – analog zu seinem Partner – fast völlig abgedunkelt; nur auf seiner Nasenspitze findet sich ein Lichtreflex. Damit werden Erinnerungen an den jungen Mann in der *Tempesta* und, technisch gesehen, an das *sfumato* im *Jüngling mit Pfeil* sowie im Braunschweiger *Selbstbildnis* wachgerufen. Der Hirte lässt keinen Blickkontakt mit dem Lautenspieler erkennen, vielmehr beobachtet er fasziniert dessen Grifftechnik, ebenso lernbegierig wie vielleicht auch willens, diesem seine Kenntnisse der Volksmusik zu vermitteln. Dass er laut Hornig auf seinen Einsatz als Sänger wartet, ist nicht anzunehmen. Dagegen spricht vor allem die gespreizte Fingerhaltung der rechten Hand des Lautenisten, die gerade zu einem *arpeggio* (dem gebrochenen Spielen eines Akkords) ansetzt, das sich kaum als Auftakt eignet, vielmehr an einen Schlussakkord denken lässt. Dass die beiden Musikbegeisterten ein tief beseeltes Einverständnis verbindet, ist wohl unbestritten. Ob Eller zufolge „die bewusst verschatteten Blicke der Beiden Liebe ausdrücken", sei dahingestellt. Indessen ist diese homoerotische These doch nicht ganz auszuschließen, denkt man nur an die damals in Venedig florierende Homosexualität, zu deren Eindämmung die Stadtverwaltung sogar bereit war, das Prostituiertenwesen nachdrücklich zu fördern. Skurril wird die Sache allerdings dann, wenn der Autor empfiehlt, „die beiden Frauenakte abzudecken", worauf „die Bezeichnung des Bildes lauten würde: *Verliebtes männliches Paar in Landschaft*".[556] Aufschlussreicher ist Tschmelitschs Hinweis auf die literarische Bukolik in Sannazaros *Arcadia*: „In diesem Hirtengedicht schildert der Autor einmal, wie er im Frühling beglückt durch Wald und Fluren eilte und dort von den Hirten einen bereits verloren geglaubten Gesang lernte, der aus der Landschaft zu quellen schien. Dies scheint die bewusste Entdeckung des Volksliedes als eigene Kunstform [sei es als *villanella* oder *frottole*] zu sein." – „Ist das nicht schon verwandt dem Erlebnis Giorgiones?", fragt sich der Verfasser abschließend.[557] Darüber hinaus wurde die Szene mit Passagen aus Vergils Eklogen (2,28–34. 40–50. 60–62) in Verbindung gebracht, in denen der Hirte Corydon, der unglückliche Liebhaber des schönen Alexis, diesen mit seinen musikalischen Talenten zu verführen sucht, womit auch Ellers homoerotische Deutungsversion ihre Bestätigung findet.[558] Dass Giorgione derlei literarische Quellen bekannt waren, ist anzunehmen. Gleichwohl war er – wie allein schon die *Tempesta* und die *Drei Philosophen* beweisen – nie dazu bereit, sich an eine bestimmte *istoria* zu binden, was ihn allerdings nicht daran hinderte, diese in seinen vielschichtigen, letztlich immer änigmatischen Bedeutungskontext einzugliedern.

Vor dem Hirtenjungen sitzt eine nackte Frauengestalt, Beine und Unterkörper im Profil wiedergegeben, wogegen sie den Oberkörper in halber Drehung dem Betrachter in Rückenansicht zuwendet – Letzteres ein Novum in der venezianischen Malerei. Die schraubende Bewegung sowie die gekrümmte Rückenkontur und der

Abb. 36, S. 131

linke, den Rumpf überkreuzende und abgewinkelt auf dem rechten Knie lagernde Arm erinnern an die Haltung des weiblichen Akts am Fondaco. Eine weitere Vorstufe findet sich in der Frau der *Tempesta*, sofern man sich diese um ca. 45° bildeinwärts gedreht vorstellt.[559] – Bemerkenswert ist vor allem, dass die beiden ausschließlich in die Musik vertieften Jünglinge von der blühenden Schönheit der Sitzenden und deren an den Bildrand gedrängten stehenden Begleiterin keinerlei Notiz nehmen. Dass diese von den jungen Männern „mehr erfühlt als gesehen werden", scheint unbestritten. Reaktionen auf das erotische Angebot vollziehen sich höchstens in den Köpfen der beiden. Da sich die Frauen in einer unbefangenen natürlichen Nacktheit präsentieren, die „nichts mit Entkleidung zu tun hat", sollte man sie auch nicht als Hetären oder Damen der Gesellschaft ansprechen.[560] Weit entfernt von einer derart vordergründigen, dem rätselhaften Wesen Giorgiones schon prinzipiell widersprechenden Interpretation hat schon Fehl darauf verwiesen, dass die Frauen für die Männer unsichtbar seien, es sich folglich um Musen handelt, die im Übrigen bereits in der hellenistischen und römischen Bukolik (z. B. Vergil) mit den Nymphen gleichgesetzt wurden.[561] Demgemäß hält die Sitzende als Muse der musikalischen Inspiration eine Flöte bereit, die sie dem Hirtenjungen nach dem Schlussakkord des Lautenspiels vermutlich übergeben wird. Irrig ist jedenfalls die bisweilen geäußerte Meinung, dass sie sich – unmittelbar am Musikgeschehen beteiligt – auf ihren Einsatz als Flötenspielerin vorbereitet; dagegen spricht allein schon ihre dafür ungeeignete Handhaltung. Die Flöte galt von jeher als pastorales, vor allem der Improvisation dienendes Instrument, das sich indes auch bei den gebildeten, von Natursehnsucht erfüllten Schichten als *instrumentum naturale* im Sinne eines wichtigen Bindeglieds zwischen Hirtenwelt und Stadtkultur wachsender Beliebtheit erfreute.[562] Mit der Identifikation der Frauen gewinnt das Gemälde an universaler Aussagekraft und transzendiert zu einem mythischen Ereignis, das Hartlaub (laut einem Zitat von Tschmelitsch) so treffend als eine in die Traumwelt entrückte „Elysiums-Pastorale" bezeichnet hat – weit entfernt von Justis eher banalem Titelvorschlag „Idylle", der die Szene auf die unverbindliche Ebene eines von Musik und Erotik untermalten *villeggiatura*-Vergnügens abgleiten lässt.[563]

Die Figuren-Dreiergruppe wird von einem Halbkreis umschrieben und dadurch zu einer ganzheitlichen *Gestalt* zusammengefasst. Dies beginnt an den drei segmentbogig eng aneinandergerückten Köpfen und setzt sich an den gekurvten Außenkonturen der Muse und des Lautenisten fort. Daraus resultiert, so die Gestalttheorie, ein Ideal von der *Guten Gestalt*, die unangefochten das Bildzentrum beherrscht. Diese Halbkreisform bezeugt zunächst eine vermeintliche Dominanz der Flächenprojektion beziehungsweise des laut Hetzer in der venezianischen Malerei vorherrschenden *ornamentalen* Kompositionsprinzips. Gleichwohl tritt hier auch eine räumliche Komponente zutage, sofern man sich auf eine grundrissliche Betrachtung der auf verschiedenen Ebenen platzierten Figuren einlässt, zudem beachtet, dass die Muse mit ihrem bis in den Vordergrund gestreckten Bein den sonst stringenten Halbkreis sprengt und nicht zuletzt aufgrund ihres hell leuchtenden, die Jünglinge in eine Schattenzone zurückdrängenden Inkar-

nats zum Betrachter, dem eigentlichen Adressaten des erotischen Angebots, in ein Nahverhältnis tritt.[564] Die zwischen Fläche und Raum bestehende Ambivalenz wird vor allem an der Muse manifest, die, ausgehend von ihrem nahezu den unteren Rahmen berührenden linken Fuß, mit dem bildeinwärts, bis fast zum Hirtenjungen geneigten Oberkörper ein nicht unerhebliches Raumintervall überbrückt. So gesehen wandelt sich der Halbkreis, von dem Giorgione als kompositionelles Substrat bereits in der *Heiligen Familie (Benson)* und in der *Anbetung der Hirten (Allendale)* Gebrauch gemacht hatte, in eine Halbkugel, die sich in der plastisch herausgebildeten Laubmasse der im Mittelgrund angesiedelten Bäume wiederholt. Damit werden Gedanken an die Kugel als symbolische Form für Ewigkeit, Welt und Kosmos wachgerufen.[565] Die musikalische Darbietung erhält einen Stellenwert, der ihr, vom Anekdotischen des terrestrischen Geschehens abgehoben, den Charakter einer überirdischen, das Schöpfungsganze harmonisierenden Sphärenmusik verleiht.

Abb. 12, S. 48; Abb. 13, S. 51

Auch der Binnenbereich der Dreiergruppe ist mit deutlicher Tendenz zur Geometrisierung durchstrukturiert. Besonders augenscheinlich wird dies an der linken, bildinneren Kontur der Muse, deren rechter und linker Unterschenkel eine in dieselbe Richtung weisende, durchlaufende Linie bilden, die fast nahtlos in die Flöte mündet. Ergebnis ist eine schräg gestellte stringente Gerade, auf die der Unterschenkel des Lautenspielers im rechten Winkel trifft, woraus die Form eines diagonalen Kreuzes resultiert, die strukturell auch auf die Landschaft übergreift und dadurch für eine sich in Fläche und Raum vollziehende Einheit von Figurengruppe und Ambiente sorgt.

Zwei Schrägen sind für die Gliederung der Landschaft entscheidend: Die eine verläuft – als Wiesenhang den Vorder- vom Mittelgrund trennend – parallel zum schräg gestellten Unterschenkel des Lautenisten von links oben nach rechts unten, wo sie vom Bein des Hirten weitergeführt wird. Sie unterläuft die Figurengruppe und formiert sich mit der Gegenschräge an der Innenkontur der Muse zu einem weiteren Diagonalenkreuz. Die andere nimmt ebenfalls an der Hüfte der stehenden Muse ihren Ausgang und steigt, das hellockerbraune Areal des Mittel- vom dunkleren Hintergrund scheidend, von links nach rechts über die Häusergruppe zum großen Laubbaum; parallel dazu die vom Fuß des Hirten ansteigende Bodenwelle rechts außen, hinter der ein Hirte seine Herde bewacht.[566] Eine Gliederung der Bildfläche durch zwei sich überschneidende Schrägen ist, so Hornig, im Werk Giorgiones häufig anzutreffen, etwa in der *Auffindung des Paris*, den *Drei Philosophen* oder im *Tramonto*. Ähnlich konzipiert ist auch die *Tempesta*, in der sich „die Landschaftselemente keilförmig ineinander schieben“.[567] Eine auf Diagonalen beruhende Bildanlage, in der die Diagonalen nicht nur die Bildfläche unterteilen, sondern gleichzeitig eine dunkle Zone von einer hellen scheiden, ist typisch für Giorgione. Dies hat schon Richter erkannt, der somit auch bezüglich des *Concert champêtre* nicht den geringsten Zweifel an dessen Autorenschaft erhebt.[568]

Abb. 32, S. 109; Abb. 33, S. 117
Abb. 39, S. 137

Obwohl an den Bildrand gerückt und von der zentralen Dreier-Gruppe abgewandt, ist die stehende nackte Frauengestalt, die den gesamten Landschaftsraum überbrückt und mit ihrem Haupt die Horizontlinie durchstößt, stringent in das

Strukturgefüge des Gemäldes eingebunden. Die stattliche Figur wird durch den vom oberen Bildrand abgeschnittenen Baumstamm betont, der ihren Schultern zu entwachsen scheint und sich vom Firmament dunkel abhebt. Dort ziehen weiße und graue Wolken dahin, die Ferriguto an ein aufziehendes Gewitter denken lassen, das die Seelenruhe der in die Klänge der Musik gehüllten Dreiergruppe jedoch keineswegs beeinträchtigt.[569] Wie schon erwähnt, markiert die Hüfte der Frau den Ausgangspunkt der beiden Diagonalen, wobei die fallende im Sinne der *guten Fortsetzung beziehungsweise durchlaufenden Linie* direkt aus der bogenförmigen Rückenkontur der Figur hervorgeht. Trotz beträchtlicher Distanz zur sitzenden Gefährtin ist sie mit dieser durch den Wahrnehmungsfaktor der Ähnlichkeit – sowohl in ihrer Vordergrundposition als auch hinsichtlich des hell leuchtenden Inkarnats – merklich verbunden. Giorgione hat ihr eine ebenso periphere wie isolierte Stellung zugewiesen, die ihr, wie das entsprechende *Gestalt*-Gesetz besagt, ein besonders ausgeprägtes visuelles Gewicht verleiht.[570] Dies bewirkt ein deutlich asymmetrisches Kompositionsgefüge, dem schon Justi einen „wesentlichen Wert im Bildeindruck" zugebilligt hat, zumal Asymmetrie sowohl für die Dynamik als auch die Bildzeitlichkeit förderlich ist.[571] Darüber hinaus ist Symmetrie auch im Landschaftsraum preisgegeben, insofern das links von der Bildachse sich bis zum Horizont erstreckende Areal mit der rechts den Blick in die Tiefe verstellenden Baumgruppe kontrastiert.

Die Haltung der am Brunnen stehenden Frau zeigt, so Justi, einen „Kontrapost von besonderer Art: es ist kein einfaches Stehen, das Körpergewicht ist auf den rechten Arm und das rechte Bein verteilt; das Standbein daher schräg, mit leicht aufgesetztem Fuß; das linke Bein verschwindet hinter dem Stoff, der […] die Figur zu einem schwungvollen Bogen abrundet".[572] Durch den auf den Brunnenrand gestützten Arm und den nur geringe Bodenhaftung aufweisenden Fuß gelingt es der Figur nur mühsam, ihr Gleichgewicht zu halten. Abhilfe leistet hier das zwischen ihre Beine geklemmte, schräg drapierte und breit am Boden aufliegende Tuch, das – wie durch Gips angereichert und dadurch materiell verdichtet – ihr die nötige Standfestigkeit sichert. Da das Spielbein, von dem nur der Oberschenkel zu sehen ist, in gekurvtem Schwung unversehens hinter dem Standbein verschwindet, scheint die Figur nicht zu stehen, vielmehr eine Schrittbewegung zu vollziehen. Daraus entsteht der Eindruck, als ob sie im Schreiten plötzlich innehalten würde, um sich am Brunnen ihrer Tätigkeit zu widmen. Dies zwingt sie dazu, ihren linken Arm, von der Frontalansicht abweichend, in ausgreifender Bewegung und parallel zur Richtung der Tuchdrapierung quer über den Oberkörper zu führen, das Haupt ins Profil gedreht. Trotz ihrer Isolation ist sie mittels Kurven und Schrägen in das Strukturnetz der Gesamtkomposition eingebunden. Man beachte vor allem die zahlreichen Analogien zu ihrer sitzenden Gefährtin, mit deren gebogenem Rücken und abgeschrägter Innenkontur sie durch Parallelverschiebung im Einklang steht. Derlei Struktur-Merkmale spielen in der Forschung (von Hornig abgesehen) eine zumeist sehr untergeordnete Rolle und dann nicht selten von irrigen Beobachtungen ausgehend. Dazu nur ein Beispiel: Laut Wedgwood Kennedy besteht das Gemälde vorwiegend aus Vertikalen, Horizontalen und Parallelachsen („it is built on

verticals, horizontals and parallel axes as the certified *Tempest* is not“), woraus die Autorin fälschlich auf eine Autorschaft Tizians schließt.[573] In Wirklichkeit ist hier Orthogonalität – mehr noch als in der *Tempesta* – eine reine Randerscheinung. Vertikalität findet sich lediglich an der Brunnenkante, an dem rechten Arm der Stehenden sowie am Baumstamm, und die Waagrechte bleibt ausschließlich auf den Horizont und den Brunnenrand beschränkt.

Durch den weitgehenden Verzicht auf statische Orthogonalität gelangt Giorgione – unterstützt durch Asymmetrie – demnach mittels Kurven, Schrägen und Diagonalen zu einem dynamischen Konzept, das sich auch in einem für den Künstler typischen Figurenideal niederschlägt. Hier ist vor allem Hornig zu erwähnen, der anhand werkimmanenter Vergleiche die zweifelsfreie Urheberschaft Giorgiones am *Concert champêtre* nachweist. Dies findet seine Bestätigung vor allem an der Stehenden, deren Kreisbogensegment-Kontur – die überkreuzten Beine inbegriffen – schon an der Dresdener *Venus* erprobt wurde. Hinzu kommen Vergleiche mit den Fresken am Fondaco, wo die Motive des übergreifenden Arms und der gekrümmten Rückenkontur, wie sie auch der sitzenden Muse eignet, bereits in Erscheinung treten. Ferner ist nicht zu übersehen, dass der labil auftretende Fuß und der als Stützvorrichtung dienende, am Boden aufliegende Gewandzipfel auf den Männerakt am Fondaco zurückgeht, wobei dessen eng an den Körper genommenes und dadurch extrem abgewinkeltes Bein tendenziell am Lautenspieler wiederkehrt.[574] Selbst das scheinbar nebensächliche Motiv des den Horizont überragenden, transparent zart belaubten Bäumchens, wie es an vergleichbarer Stelle auch in der *Venus*, *Tempesta* sowie im *Tramonto* aufscheint, kann als Indiz für eine Zuschreibung des Louvre-Gemäldes an Giorgione angesehen werden.

Bleiben noch die Funktion und die Identität der einen Kristallkrug haltenden Stehenden zu klären. Strittig ist allein schon die Frage, ob sie Wasser in den Brunnen gießt oder aus diesem schöpft. Eine klare Mehrheit der Forscher hat sich für Ersteres entschieden, wobei Hornigs Gegenargument unbeachtet blieb. Der empirischen Beobachtung des Autors zufolge „müsste eigentlich ein Wasserstrahl zu sehen sein, wenn sie tatsächlich Wasser in den Brunnen gießen würde“.[575] Tschmelitsch hält beide Handlungsweisen für zutreffend, wenn er schreibt: „[Sie] schöpft mit ihrer Linken klares Quellwasser, dies aber in feierlicher Geste messend und teilweise [wie der halb volle Krug verrät] zurücklaufen lassend.“ Darin wird eine „Geste des Maßhaltens“ manifest, die, wie schon Nordenfalk und Calvesi angenommen haben, eine Deutung der Figur als *Temperantia* zulässt.[576] Dessen ungeachtet wurde deren Identifikation als Muse / Nymphe – im Sinne einer übergeordneten Bedeutungsebene – stets eine Vorrangstellung eingeräumt. Hartlaub z. B. glaubte in ihr die den Trank der Inspiration schöpfende Muse des Gesanges zu erkennen, die dem Klang der in den Brunnen zurückperlenden Flüssigkeit zu lauschen scheint. Indessen trifft Tschmelitsch wohl auch hier das Richtige, wenn er sie als die der Quelle Hippukrene zugeordnete Nymphe bezeichnet, zumal es Pegasus war, der die am Berg Helikon gelegene Quelle entspringen ließ, wodurch diese zum Dichterquell wurde.[577] So gesehen ist der Nymphe hermeneutisch eine Doppelrolle zuzuweisen. Sie ist zugleich auch Muse. Vorzuschlagen ist Eráto, die

für die Lyrik, insbesondere die Liebesdichtung zuständige Muse.[578] Indessen ist die Stehende noch von einer weiteren Bedeutungsschicht durchdrungen. Wie schon Egan bemerkte, entspricht ihre Geste (Wasser aus dem Krug zu gießen) einem Attribut der Allegorie der Dichtung (Poesia), wie sie auf Spielkarten (den sogenannten „Tarrocchi di Mantegna“) dargestellt wurde.[579] Klein hat diesen Gedanken weiter ausgeführt. Als Quelle dient ihm Giraldis um 1503 formulierter Kommentar zu einem heute nicht mehr existierenden Fresko Cosmè Turas in Mirandola (1465–1467) mit der allegorischen Darstellung der auf einem Triumphwagen thronenden „Poesia“. Giraldi schildert die um Apoll und den Wagen tanzenden Musen und erwähnt vor allem Peitho, die Göttin der Überredungskunst, die „den Singenden Wasser aus der Quelle der Grazien“ reicht. Kleins Ausführungen vertiefend, hebt Pochat Giraldis im Anschluss an die Erörterung der Peitho verfasste Lobrede auf die Musik hervor, in der Musik als eine mit der dichterischen Inspiration und der Überredungskunst verwandte Kunst bezeichnet wird. Diese besitze eine magische Kraft *(musicae mira vis),* die Geist und Körper des Menschen unmittelbar beeinflusse. Wie Pochat betont, wurden die beiden Gestalten Peitho/Poesia in der erwähnten Spielkarte zu einer Figur verschmolzen.[580] Einen ähnlichen Dualismus sollte man auch für die am Brunnen stehende Figur in Erwägung ziehen, die sich somit – neben den bereits angeführten Bedeutungsebenen: Temperantia, Muse und Nymphe – auch als Personifikation der mit einem Krug ausgestatteten Peitho/Poesia zu erkennen gibt. Nicht zuletzt dieser im *Concert champêtre* kulminierende Bedeutungspluralismus, von dem in Tizians frühem Schaffen auch nicht einmal ansatzweise etwas zu bemerken ist, ist als untrügliches Kennzeichen von Giorgiones änigmatischer Kunstauffassung zu betrachten.

Eine deutliche Zickzackbewegung, die mit dem Fuß der Stehenden anhebt und sich in vielfacher Winkelbildung auf der vertikalen Bildachse bis zum Landsitz am Horizont fortsetzt, dient neben ihrer Funktion als geometrisierendes Flächenmuster vor allem der kontinuierlichen, rhythmisch verlaufenden Erschließung des Raums. Auf dem Substrat dieses Rhythmus entfaltet sich die schon von W. Pater betonte „Musikalität“ der Bildanlage: „Denn während [Giorgione] seine Malerei mit einem hoch gestimmten musikalischen Rhythmus und Wohllaut erfüllt […], erscheint er dennoch durch die Wahl seines Stoffes und seine Unterordnung unter rein malerische Gesichtspunkte […] in erster Linie als der echte Vertreter jenes *Strebens aller Künste nach der Musik*, nach dem vollkommenen Ausgleich zwischen Inhalt und Form.“[581] Im Anschluss an Paters Ansatz hat Richter dessen musikalische Anschauungsweise insofern auch formal konkretisiert, als er die dem *Concert champêtre* innewohnende „Musikalität“ in einem dynamischen System von Diagonalen verankert sieht, das mit den halbkreisförmigen Strukturen der Komposition in Beziehung tritt: „[…] the predominance of rhythmic curves and by his manner of ranging figures in the form of circles and semicircles.“[582] Damit drängen sich auch Gedanken an Platons in der Renaissance viel gelesene Schrift *Timaios* auf, in der von „Sphärenmusik“ die Rede ist, auf der die „Harmonie der Welt“ beruhe. Einen ähnlich harmonisierenden Anspruch erhebt auch die Geometrie, innerhalb derer, so Luca Pacioli (um 1445–1516; *Summa de Arithmetica*), selbst der

Halbkreis ein Symbol für das Universum sein kann.[583] Dies führt fast zwangsläufig zum Problem der dem Betrachter den Einsatz all seiner Sinne abverlangenden Synästhesie – einem Phänomen, das sich im Falle des *Concert champêtre* geradezu beispielhaft als analoger Zusammenhang zwischen Dichtkunst, Musik und Malerei manifestiert und das von Bonicatti „als ein wichtiger Bestandteil der humanistischen Kunsttheorie der Zeit" angesprochen wurde. Dieser von Pochat entwickelte Gedankengang gipfelt in dessen Schlüsselsatz: „Gerade die Abwesenheit einer [konkreten] *istoria* enthüllt die Absicht des Malers, den Augenblick der Wahrnehmung selbst, die unmittelbare Übertragung der Stimmung des Gemäldes auf den Seelenzustand des Betrachters zum eigentlichen Gegenstand der Darstellung zu erheben."[584] Diese Aussage birgt eine neue, vermutlich auch vom Künstler intendierte Auffassung von Wahrnehmung, der zufolge der Betrachter sich nicht mehr auf seine Rolle als passiv aufnehmender beschränkt, vielmehr den Appell verspürt, sich interaktiv am Werdegang des Kunstwerks zu beteiligen – er wird gleichsam zum „Mitarbeiter des Künstlers", wie der Wahrnehmungspsychologe Kreitler betont. Er liefert die „Bewegungsantwort" (Arnheim) auf das dynamische Konzept eines an sich statischen Mediums. Ähnlich argumentierte auch W. Kandinsky, der als einer der künstlerischen Wegbereiter der Gestalttheorie von der „Anregung der *Phantasie* des Empfängers" spricht, der am Werk „weiterschafft".[585]

Wie schon erwähnt, hat eine deutliche Mehrheit von Kunsthistorikern das *Concert champêtre* als eines der frühesten Werke Tizians bezeichnet. Indes wurde diese Zuschreibung nie – vor allem seitens der italienischen Literatur – ausreichend begründet. Der in der Forschung häufig aufscheinende Versuch, Tizians Fresken in der Scuola del Santo (1511) in Padua als Beleg für dessen Autorschaft anzuführen, hat sich als völliger Fehlschlag erwiesen. Lediglich der Kopf des im *Wunder des sprechenden Neugeborenen* von links heraneilenden Jünglings zeigt bemerkenswerte Analogien (bezüglich der Haartracht, des roten Baretts und verschatteten fliehenden Profils) zum Lautenspieler, woraus allerdings nur zu schließen ist, dass Tizian hier eine Anleihe bei Giorgione genommen hat.[586] Nur selten trifft man auf Argumente, aus denen hervorgeht, worin sich strukturelle Eigenschaften in Gemälden des jungen Tizian von jenen in den ausgereiften Arbeiten Giorgiones unterscheiden. Davon heben sich die eingehenden Analysen und komparatistischen Verweise der die Autorschaft Giorgiones glaubhaft nachweisenden älteren Forschung – repräsentiert durch Justi und später vor allem durch Hornig – in fundamentaler Weise ab. Immer stand dabei der Vergleich des Louvre-Gemäldes mit Tizians *Himmlischer und irdischer Liebe* (1514; Rom, Galleria Borghese) im Mittelpunkt des Interesses. Besonders informativ ist hier ein Hinweis auf Tizians Aktfigur, die – wie deren auf einen Sarkophag gestützte Rechte und überkreuzte Beine verraten – merklich durch Giorgiones stehende Muse angeregt ist. Ähnlich verhält es sich mit dem Tuch, das, ebenfalls bis zum Boden reichend, dem labilen Standmotiv der Figur als zusätzliche Stütze dient. Justi zufolge besteht hier ein gravierender Unterschied zu Giorgiones Tuchstruktur: In Tizians Version „schließt sich der umgebende Stoff nicht mit dem Aufbau der Gestalt zusammen, er ist – wie das [von Tizian hinzugefügte] weiße Tuch bei der *Venus* – nach einer Mo-

Abb. 112, S. 317

dellzeichnung säuberlich auf die Leinwand übertragen".[587] Zudem huldigt Tizian einem klassischen Schönheitsideal, das sich von Giorgiones durch üppige Körperlichkeit gekennzeichneter Muse deutlich unterscheidet. Seine Intention zielt auf die Darstellung eines jugendlich straffen, von den an Giorgiones Musen bemerkbaren Faltenpolstern völlig unbehelligten Körpers. Den Verlust an Dynamik in Kauf nehmend, verzichtet Tizian auf Giorgiones Segmentbogen-Motiv und entscheidet sich – einer klassischen Linienführung angemessener – für einen geraden Verlauf der rechten Körperkontur. Hinzu kommt ein Inkarnat, dessen gleichmäßige, von giorgionesken Hell-dunkel-Tönungen völlig unberührte Helligkeit einen fast schon statuarischen Eindruck hervorruft – kaum verwunderlich, wenn man an Tizians konstantes Interesse an antiken Skulpturen denkt.

Dass Tizian keinesfalls als Autor des *Concert champêtre* infrage kommt, hat Hornig im Vergleich mit dessen *Himmlischer und irdischer Liebe*, in der die stilistischen wie strukturellen Gegebenheiten von giorgionesken Gestaltungsprinzipien weit abweichen, folgendermaßen (hier nur auszugsweise zitiert) begründet: „Die Laubmasse zwischen den Frauen erscheint nicht als gerundeter Körper, vielmehr erfährt der Betrachter sie als vorhangartig ausgebreitete Fläche, die das Geschehen gegen den Hintergrund abschirmt. Zwischen Vorder- und Hintergrund gibt es keine erschließenden Bildmittel. Alle Gegenstände breiten sich in der Fläche aus. Die Landschaft hinten tritt als streifenartiger, dem Geschehen hinzugefügter Bildschmuck […] in Erscheinung. Es fehlt das Erlebnis des Raumes […]. Es fehlt die Einbindung der Figuren in die Landschaft. Die Frauen bewegen sich *vor* dieser, nicht *in* ihr." Dem folgen vergleichende Hinweise auf Tizians schon früher entstandene *Allegorie der drei Lebensalter* (ca. 1512/13; Edinburgh, National Gallery of Scotland), in der die Landschaft ebenfalls in Schichten hintereinander angeordnet ist. „Der Übergang vom Vorder- zum Hintergrund erfolgt in Sprüngen, nicht aber durch eine das gesamte Bild erschließende zusammenhängende Bewegung aus gegenläufigen Raumdiagonalen. Die Schräge des Edinburgher Bildes bleibt reiner Flächenwurf. Bei keinem der frühen Werke Tizians findet sich die für mehrere Gemälde Giorgiones bildbestimmende Bogenform, nirgendwo hat Tizian das bei seinem Lehrer immer wieder festzustellende scharf akzentuierende Hell-Dunkel."[588] Letzteres ist entscheidend für die überzeugende Raumwirkung des *Konzerts*. Ein signifikantes Beispiel dafür ist der Kopf des Lautenspielers, dessen Dunkel mit der Helligkeit des ihn foliierenden Terrains heftig kontrastiert. Ähnliches ist schon am stehenden Hirten in Giorgiones *Allendale-Anbetung* auszumachen. Auch dieser hebt sich tief verschattet gegen den lichten felsigen Grund ab. Hinsichtlich der räumlichen Verschmelzung von Figur und Landschaft im *Concert champêtre* spielt Giorgiones durch das Hell-Dunkel geprägte valeuristische Farbengebung, von der lediglich das partiell gesättigte Rot des Lautenspielers abweicht, eine gravierende Rolle. Beispielhaft für dieses tonige Kolorit ist der auf dem Hügel im Hintergrund situierte Landsitz, der farblich mit seiner Umgebung weitgehend verschmilzt, was, wie Hornig betont, „in diesem Maße bei keinem Frühwerk Tizians [z. B. in dessen *Noli me tangere*] dagegen bei [Giorgiones] Wiener Philosophen beobachtet werden kann […]. Giorgiones Farbigkeit der feinsten Übergänge könnte man mit

Abb. 88, S. 280

Abb. 13, S. 51

dem italienischen Begriff *cromatismo* umschreiben, dem die *Chromatik* in der Musik entspricht. Hetzers Beschreibung von Giorgiones Farbigkeit als *universal* und Tizians als die der *Polarität* dürfte das Richtige treffen".[589] In Tizians frühen Werken ist eine ganz andere Koloritauffassung vorherrschend. Die Farben sind „mit breitem Pinsel aufgetragen, in sich einheitlicher, großflächiger, ja flüssiger. Alle Gegensätze sind schärfer und lauter, die Farben stechender, weil das Hell-Dunkel fehlt".[590] Wird das *Concert champêtre* – wie die *Tempesta* und die *Castelfranco-Madonna* – insgesamt durch einen Rot-Grün-Akkord bestimmt, ist laut Hetzer beim frühen Tizian zumeist ein Blau-Rot-Farbklang vorherrschend – mit ein Grund, weshalb der führende Kenner des Tizian'schen Kolorits eine Zuschreibung des Louvre-Gemäldes an den Maler aus Cadore abgelehnt hat.[591]

UMSTRITTENE UND REHABILITIERTE ZUSCHREIBUNGEN AN GIORGIONE

Abb. 47, S. 167

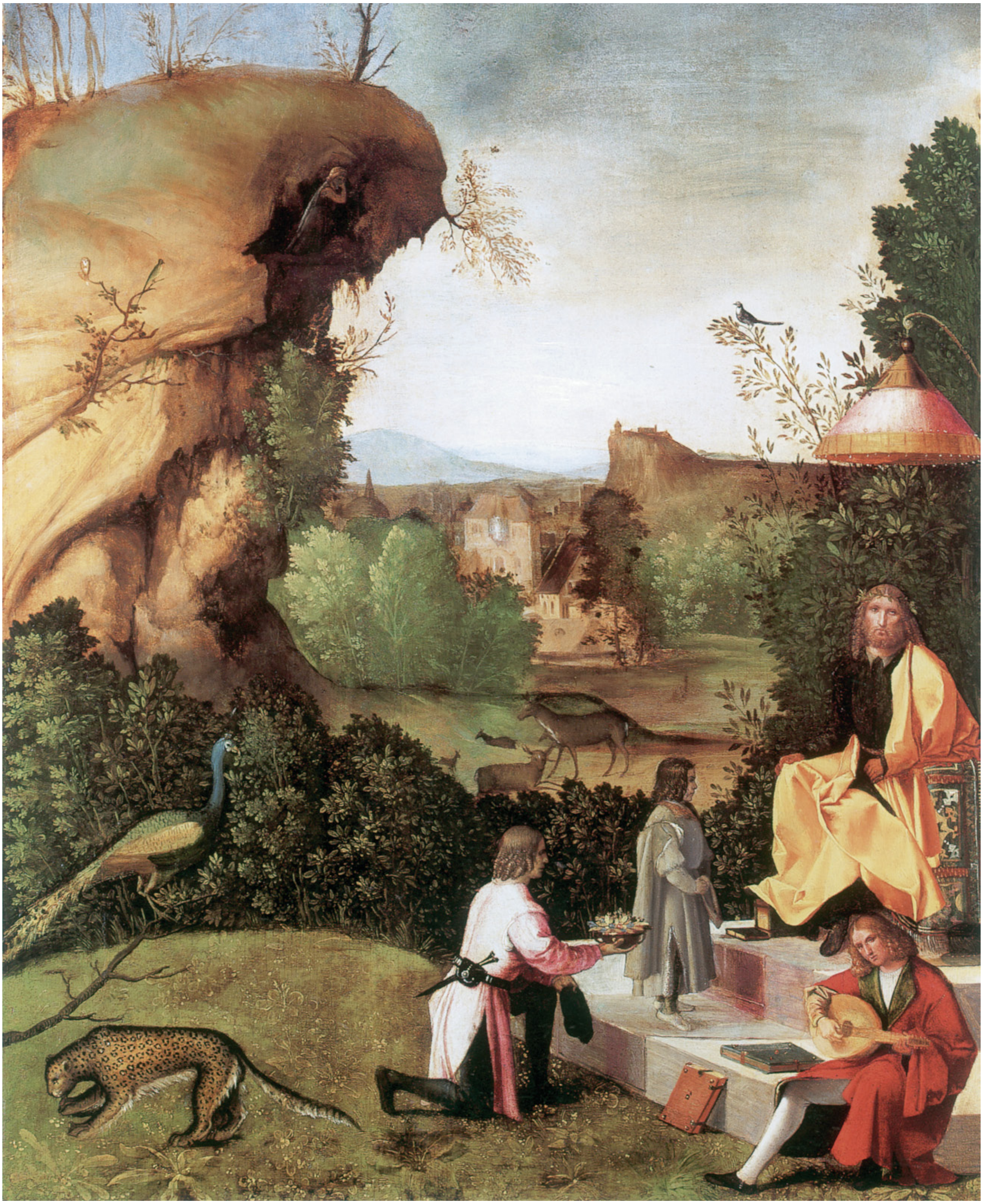
Das Gemälde *Hommage an einen Poeten* (oder *Dichterehrung*; London, National Gallery) wird in der Sammlung Aldobrandini in Rom erstmals erwähnt und in deren Inventar von 1603 wie folgt beschrieben: „Ein Bild mit einem lorbeerbekränzten Poeten, den drei weitere Figuren umgeben, und mit einem Tiger [korrekt: Leopard oder Gepard] und einem Pfau, von der Hand des Raffael von Urbino."[592] Abgesehen von der irrigen Zuschreibung an Raffael geht daraus immerhin hervor, welch überragende Wertschätzung dieses Werk schon damals genossen hat. Am Ende des 18. Jahrhunderts gelangte das Gemälde in die Sammlung von Alexander Day, in deren Katalog von 1800/01 es erstmalig als Arbeit Giorgiones bezeichnet wird. Im Rückgriff auf diesen Katalog-Vermerk setzten sich erst ein Jahrhundert später Cook (1900) und A. Venturi (1900) für eine Autorschaft Giorgiones ein, nachdem bereits kurz davor C. v. Fabriczy (1886) eine eigenhändige Produktion des Künstlers erwogen hatte.[593] Dessen ungeachtet spielt die *Dichterehrung* in der Forschungsgeschichte zumindest phasenweise eine eher marginale Rolle; in manchen Giorgione-Monografien wird sie nicht einmal erwähnt. Und mehrfach werden auch andere Künstler bemüht, wie etwa Catena (Schmidt 1908; Mayer 1932), Carpaccio (Magugliani 1970) und Giulio Campagnola (Fiocco 1948; Tschmeltisch 1975) oder Domenico Campagnola; Letzterer von Eller, der daraus auf eine Datierung um 1515 schließt.[594] Besonders kurios ist der Beitrag von Holmes, der hier, wie sein Datierungsvorschlag ca. 1494 verrät, den kaum mehr als 14-jährigen Tizian am Werk sieht.[595] Eine nicht unerhebliche Anzahl von Fachleuten zeigt die Tendenz, dem Bild eine eher „mittelmäßige" Qualität zuzubilligen, und plädiert bestenfalls, wie etwa Morassi 1942 oder Coletti 1955, für „Invention von Giorgione mit Werkstattbeteiligung" oder für „anonymer Nachfolger Giorgiones" oder gar „anonymer Imitator Giorgiones". Die letztgenannte Bezeichnung stammt von Anderson und hat in den aktuellen Katalogtext der National Gallery Eingang gefunden. Besonders geringschätzig verfährt Gould mit dem Gemälde, das auf einen „Nachahmer oder Fälscher Giorgiones um 1540" zurückzuführen sei.[596] Derlei Bedenken über Qualitätsmängel wurden durch Pignatti (1969 u. 1978) zerstreut, der wohl als Erster der „hohen Qualität" von Giorgiones *Dichterehrung* uneingeschränktes Lob zollt. Nur gegenüber seinem, wie sich noch zeigen wird, unbegründeten Datierungsversuch um 1507–1508 ist nachdrücklich Einspruch zu erheben.[597] Zu Recht nimmt Hornig das Verdienst in Anspruch, das Gemälde erstmalig auf stilkritisch-komparatistischer Basis mit Bezug auf Giorgiones Frühwerk (mit den beiden Florentiner Bildern *Salomos Urteil* und *Moses' Feuerprobe* sowie der Londoner *Anbetung der drei Könige* im Zentrum)

untersucht und damit letzte Zweifel an der Urheberschaft des Künstlers ausgeräumt zu haben.[598] Ihm folgten u. a. Ballarin, der die *Dichterehrung* als das früheste Werk Giorgiones ansieht und (m. E. zu früh) mit ca. 1494/95 datiert, weiters Lucco und Pedrocco.[599]

Der mit einem Lorbeerkranz bekrönte und dadurch als *poeta laureatus* gekennzeichnete Mann thront, ähnlich wie Moses und Salomo asymmetrisch an den Bildrand gedrängt, auf einem zweistufigen Podest. Über ihm schwebt baldachinartig ein aufgespannter, wie am Bildrahmen befestigter Schirm, der als Ehrenzeichen sonst lediglich den venezianischen Dogen zugedacht war. Vom Thron ist nur *eine* Seitenlehne zu sehen, verhüllt mit einem orientalischen Teppich, wie man ihm in Gemälden Carpaccios häufig begegnet. Die auch durch die vier auf den Thronstufen verstreuten Bücher als Dichter charakterisierte Gestalt ist in Dreiviertelansicht wiedergegeben, den Kopf frontal zum Betrachter gedreht. Auffallend sind die geradezu winzigen Hände – ein giorgioneskes Charakteristikum, dem man im gesamten Œuvre des Künstlers bis zum *Concert champêtre* (etwa an der linken Muse) fortwährend begegnet. Die Haar- und Barttracht sowie der bekümmerte Gesichtsausdruck des Poeten erinnern an das leidvolle Antlitz einer Christusdarstellung, vor allem dann, wenn man sich den Lorbeerkranz durch eine Dornenkrone ersetzt vorstellt. Dem scharfgratig gebrochenen Faltenwurf des Mantels – dessen Gelb-Orange-Akkord eingeschlossen – begegnet man in analoger Weise auch am Josef der Londoner *Anbetung der Könige*, wo sich der Farb-Zweiklang an der Beinkleidung des Trossknechts rechts außen wiederholt.[600] Auf der unteren Podeststufe ist ein im Profil dargestellter Knabe postiert, der in respektvoll strammer Haltung seiner Unterweisung in die Kunst der Poesie entgegensieht, wobei das Grau seiner Kleidung für einen beruhigenden Ausgleich der ihn umgebenden Licht- und Farbkontraste sorgt. Zu Füßen des Thronpodests kniet ein junger Mann, der dem Poeten eine mit Blüten gefüllte Schale als Ehrengabe darreicht. Die drei Figuren sind auf gleicher Raumebene angeordnet, die Köpfe der Höhe nach abgestuft. Wie in den beiden Uffizien-Bildern dominiert auch hier das Gesetz der parataktischen Reihung. Hinzu kommt das bei Giorgione so häufig anzutreffende Kompositionsprinzip des Diagonalenkreuzes, das aus der Überschneidung der bildparallel ansteigenden Figuren durch die raumgreifend schräg verlaufenden Podeststufen resultiert. In den Vordergrund gerückt, sitzt ein Jüngling auf der unteren Thronstufe, hingebungsvoll in sein Lautenspiel vertieft. Da auch Giorgione laut Vasari ein in venezianischen Adelskreisen viel begehrter Lautenist war, ist Hornig zufolge in der Tat nicht ganz auszuschließen, dass sich der Künstler unter Verweis auf seine Doppelbegabung hier selbst porträtiert hat.[601] Obwohl räumlich von der Dreifigurengruppe abgehoben, schließt sich der Musizierende mit dieser zu einer dreieckigen Struktur zusammen, worin sich Giorgiones Neigung zu geometrischen Konstellationen einmal mehr bestätigt.

Abb. 11, S. 44

Gould, der das Bild als „Fälschung“ sieht, kritisiert die „Naivität“ der Figuren, den Bruch bei deren Größenmaßstab und die „Fehler“ der Perspektive bei der Treppenanlage.[602] In der Tat wirkt der Dichter wie ein Riese unter Zwergen – mit gutem Grund, zumal ihm Giorgione, gemäß seiner inhaltlichen Prominenz, nach



47 Giorgione, Hommage an einen Poeten, Holz, 59 x 48 cm, London, National Gallery

dem von alters her überlieferten Prinzip der *Bedeutungsgröße* dargestellt hat. Im Übrigen ist dieser Wechsel im Figurenmaßstab bisweilen auch in anderen Werken aus Giorgiones Frühzeit manifest, etwa in der Londoner *Anbetung der Könige*, wo Josef, obwohl um eine Raumstufe zurückversetzt, merklich größer als die im Vordergrund befindliche Madonna wiedergegeben ist. Zudem sind auch Bedenken gegenüber einer vermeintlichen Unkenntnis der Perspektive zu zerstreuen. Wohl kompositionell begründet, hat der Künstler die Thronpodeststufen nicht zentralperspektivisch fluchtend, sondern nach dem Gesetz der, grob gesprochen, auf Parallelverschiebung beruhenden Isometrie angelegt. Auch Hornig widerspricht Gould, indem er dessen Argumente als „Beweismittel *für* und *nicht gegen* Giorgione" ansieht. Nennenswert dabei auch seine propädeutische Mahnung: „Ein Kunstwerk ist jedoch nicht nach rationaler ‚Richtigkeit' seiner Teile sondern nach der künstlerischen Stimmigkeit des [gestaltlichen] Ganzen zu beurteilen."[603]

Im hochgesättigten Scharlachrot am Mantel des Lautenspielers manifestiert sich der stärkste Buntfarbwert im Bild. Das Rot steht zum Gelb/Orange des Dichters in einer *Farbe-an-sich-Kontrast*-Beziehung, in der sich – im Sinne des Paragone-Streits – sowohl das Konkurrenzverhältnis zwischen Musik und Poesie als auch die Affinität zwischen Poesie und Malerei (Horaz: „ut pictura poesis, ut poesis pictura") spiegeln.[604] Gemäß dem hohen Sättigungsgrad des Scharlachs sind am Lautenisten nur geringfügige Reaktionen auf das von links einfallende Licht erkennbar. Im Widerspruch dazu die Situation am Knieenden, dessen Kleid lediglich an der dem Dichter zugewandten Schattenseite einen geringen Anteil an Karminrotwerten aufweist, wogegen sich die gesamte Rückenpartie, vom Licht getroffen, in grelles Weiß verwandelt. Diese inkonsequente Farbe-Licht-Behandlung ist in Giorgiones Frühwerk nicht ungewöhnlich. Man findet sie auch in der Londoner *Anbetung der Könige*, wo der Maler an den im Vordergrund knieenden Königen neuerlich den Scharlach-Karmin-Akkord anschlägt und die beiden Farben qualitativ kontrastieren lässt. Während das Scharlachrot am Mantel des jungen Königs über einen hohen Reinheitsgrad verfügt und sich dadurch als lichtresistent-„eigenwertig" erweist, ist der Umhang des Nachbarn in einem Karminton gehalten, der, durch einen großen Weiß-Anteil gebrochen, das von links einströmende Licht reflektiert. Nach der Terminologie von Strauss konkurriert hier das noch der Tradition des Quattrocentos folgende *koloristische Prinzip* mit dem zukunftweisenden *luminaristischen Prinzip*, in dem sich laut Vasari Giorgiones Stilwandel zur „maniera moderna" ankündigt. Letzteres könnte als entscheidendes Argument dafür dienen, die *Dichterehrung* bald nach den beiden Uffizien-Bildern – also um 1500 – zu datieren, darin Hornigs Datierungsvorschlag folgend.[605]

Links erstreckt sich in etwa halber Bildbreite ein olivgrüner Wiesengrund mit akribisch gemaltem Pflanzenwuchs. Darin ein Gepard, der, anstatt sich von Fleisch zu ernähren, sich mit vegetarischer Kost zu begnügen scheint. Darüber ein in das Bild ragender verdorrter Ast, auf dem ein Pfau sitzt. Von beiden Tieren wird im ikonologischen Kontext noch die Rede sein. – Die Szene spielt auf einem bühnenhaften Areal, gleichsam innerhalb eines Proszeniums, das von einem dunkelgrünen, über die gesamte Bildbreite verlaufenden heckenähnlichen Gebüschstreifen

abgeschlossen wird. Dahinter weitet sich eine kulissenhaft anmutende Landschaft. Dieser hermetischen Abriegelung des Vordergrunds begegnet man auch an den beiden Uffizien-Bildern (was das Motiv der Hecke anlangt vor allem im *Urteil Salomos)*, womit auch das wohl schlagendste Argument für eine Zuschreibung des Gemäldes an Giorgione angesprochen ist. Der Geländewelle des Vordergrunds angeglichen ist die Hecke – ähnlich wie im *Urteil Salomos* – mit detailliert gemalten, hell vom dunkelgrünen Grund abgehobenen Blättern bestückt. Rechts außen wandelt sie sich, den Dichter foliierend, in ein hohes Gebüsch, gipfelnd in einer fast bis zum oberen Bildrand reichenden Baumkrone. Gegenüber davon ragt ein Felsbrocken mit überhängender Nase und einem fratzenhaft verzerrten Maul ins Bild, vergleichbar mit den Felsmotiven in den *Drei Philosophen* und im *Tramonto*. Der innere Umriss des steil abfallenden Felsens sowie dessen Pendant – der über dem Poeten sich erhebende Baum – erinnern zusammen mit der durchgehenden Hecke an eine u-förmige Struktur, die den Ausblick auf die Landschaft begrenzt, somit eine innerbildliche Rahmung bewirkt, von der Giorgione auch in der *Tempesta* Gebrauch machen wird.

Abb. 9, S. 35

Knapp hinter der Buschbarriere tummeln sich Hirsche und Rehe auf einem in unterschiedlichen Grün- und Brauntönen changierenden Feld. Es folgen, eingebettet in das frische Grün eines jungen Baumbestands, stattliche Gebäude einer kleinen Stadt, über der ein steiler Burgberg aufragt. Dahinter erstreckt sich nach jähem Raumsprung eine Bergkette, deren farbperspektivisches Blassblau in den hellen Himmel taucht. Hier bietet sich dem nach giorgionesken Motiven forschenden Auge ein reiches Betätigungsfeld. Dies beginnt schon mit den gelben, das Blattwerk der grünen Bäume herausstreichenden, spritzig aufgetragenen Farbtupfen, denen man bereits in Giorgiones frühesten Werken, etwa den beiden kleinen Täfelchen in Padua, begegnet. Eine wahre Fundgrube sind die komfortablen Bauten, unter denen ein mehrgeschossiger Palazzo mit seinem bis in die Dachzone reichenden Erker hervorsticht. Daneben ein mit einem riesigen Satteldach versehenes Gebäude, an dessen Längsseite sich Arkaden mit darüber befindlichen Oculi öffnen. Die gleichen Baumotive lassen sich auch im Zentrum des in der *Feuerprobe des Moses* abgebildeten Städtchens ausmachen. Hinzu kommt das alles überragende Bergmassiv, dessen linke Seite fast senkrecht abfällt und das von einer befestigten Anlage bekrönt wird – ein Motiv, das sich, nur seitenverkehrt dargestellt, in der *Feuerprobe* wiederholt und Erinnerungen an den Burgberg in Asolo wachruft.

Abb. 10, S. 37

Typisch für Giorgione ist der änigmatisch verschlüsselte Gehalt des Gemäldes. Versuche, diesen an konkreten literarischen Quellen festzumachen, gehen auch hier einmal mehr ins Leere. Beispielhaft dafür Richters Verweis auf den Mythos um Pluto, Jason und Philomelos oder der noch weniger nachvollziehbare Vorschlag Piglers, hier die „Kinder Jupiters" versammelt zu sehen.[606] Gegen den aktuellen, auf eine Deutung Newtons zurückgehenden Bildtitel ist gewiss nichts einzuwenden, indes greift auch dieser insofern zu kurz, als damit nur eine von mehreren Bedeutungsebenen offengelegt wird.[607] Im Bewusstsein von Giorgiones Vorliebe für vielfältige, einander durchdringende Bedeutungsschichten hält Hartlaub eine Inter-

pretation des Thronenden als „Salomo", „Orpheus" oder „Saturn" für möglich.[608] Anscheinend von Hartlaub ausgehend, gelangt Gemin zu einer allgemeiner gefassten, dafür umso weniger anfechtbaren Deutung, wonach es sich hier um eine „Allegorie der künstlerischen Erfahrung in saturnischer Verschlüsselung" handeln soll.[609] Schon vor mehr als einem Jahrhundert hat Cook Giorgiones Neigung zu hermetischer Bildthematik erkannt und dem Gemälde die Bezeichnung „Goldenes Zeitalter" verliehen, was, wie Hornig bestätigt, insofern etwas Richtiges an sich hat, als sich innerhalb dieser auf Universales abzielenden Titulatur auch andere Bedeutungsebenen – darunter auch die *Dichterehrung* – subsumieren lassen.[610] Diesem Gedankengang vermag auch Tschmelitsch etwas abzugewinnen, wenn er schreibt: „Wilde Tiere sind zahm geworden wie im Paradies, und Menschen ohne Leidenschaft führen bei Lautenspiel und Blumenkult eine gereinigte Lebenshaltung. Ist das eine Verklärung des Musenhofs von Asolo?"[611] Zudem kommt hier auch Hartlaubs Verweis auf Orpheus, der mit seinem Gesang und Saitenspiel selbst die Raubtiere zu friedlichen Wesen läutert, zum Tragen.

Hornig hat m. W. erstmalig auf den in einer Höhle der Felsnase knieenden Eremiten beziehungsweise Mönch aufmerksam gemacht. Trotz dessen verborgener Platzierung sei daran zu denken, so der Autor weiter, „dass der Bereich der Kunst, der Literatur [und der Musik] als Gegenwelt zu christlicher Askese dargestellt werden soll".[612] Diese Idee einer Junktimierung humanistischen Kulturlebens mit christlichem Gedankengut gewinnt an Tragweite, wenn man beim Dichter eine Anspielung auf das Antlitz Christi zu entdecken meint. Hier kommen auch die beiden im Vordergrund befindlichen Tiere in christlicher Deutung ins Spiel. Zunächst der Pfau, in dem die Christen ein Symbol der Auferstehung sahen, zumal sein Fleisch, so Augustinus, unverweslich sei. Dann der Panther, den Giorgione vermutlich aus koloristisch ergiebigeren Gründen in einen Gepard verwandelt hat. Im *Physiologus* ist zu lesen, dass der Panther nach der Sättigung drei Tage in seiner Höhle schlafe, am dritten Tage aber erwache – in christlicher Deutung eine Anspielung auf den Tod und die Auferstehung Christi. Ferner ist auf den Hirsch im Zusammenhang mit dem Psalm 42,2 zu verweisen: „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser, so schreit meine Seele, Gott, zu Dir." Nach Augustinus' Deutung des Psalms ist der Hirsch auch Symbol der Gott suchenden menschlichen Seele. Zuletzt ist die in der Nähe des Eremiten auf einem verdorrten, aus dem Fels sprießenden Zweig sitzende Eule zu erwähnen, die auch als Zeichen der einsamen kontemplativen Weisheit gilt und bisweilen sogar als Abbild Christi in der dunklen Nacht des Leides erscheint. Zusammen mit den anderen Tiersymbolen resultiert daraus eine Bestätigung der Doppelbedeutung des Thronenden im Sinne eines auch dem christlichen Geist verpflichteten Repräsentanten der Dichtkunst.[613]

Abb. 48, S. 171

Das *Doppelbildnis – Giovanni Borgherini und sein Lehrer Niccolò Leonico Tomeo* (Washington, National Gallery) ist höchstwahrscheinlich mit jenem Gemälde identisch, das Vasari im Haus von Giovanni Borgherinis Erben in Florenz gesehen und in der zweiten Ausgabe seiner *Viten* (1568) wie folgt beschrieben hat: „Bildnis des Giovanni als junger Mann in Venedig, und im selben Gemälde sein Lehr-



48 Giorgione (?), Doppelbildnis, Leinwand, 47 x 60,7 cm, Washington, National Gallery

meister, wobei man nirgends zwei Gesichter mit besseren Inkarnat-Farbtupfern noch mit schöneren Schattenwerten [sehen könnte]."[614] Herbert Cook, der das Gemälde nach dessen Verkauf durch Borgherinis Nachkommen 1925 im Kunsthandel erworben hatte, war der Erste, der das Washingtoner Bild mit jenem von Vasari genannten identifizierte und Giorgione zuschrieb.[615] Der Auftraggeber des Doppelbildnisses war vermutlich Salvi Borgherini, Giovannis Vater, der auch in Venedig seinen Bankgeschäften nachging und sich dort offenkundig lange genug aufhielt, um seinen Sohn der Obhut eines Hauslehrers anzuvertrauen. Dieser wird mit Niccolò Leonico Tomeo identifiziert, einem in Venedig geborenen und dort von 1504–1506 lehrenden Griechen. Innerhalb dieser Zeitspanne dürfte wohl auch das Gemälde entstanden sein.[616] Nachdem auch andere Namen, wie Morto da Feltre, Torbido und Mancini, denen durchaus eine gewisse Nähe zum *Giorgionismo* zu attestieren ist, als Schöpfer des Gemäldes in Erwägung gezogen worden waren, wurde vor allem in der jüngeren Forschung Cooks Zuschreibung an Giorgione neuerlich diskutiert, wobei sich bezüglich der Frage nach der eigenhändigen Ausführung des Künstlers Zustimmung und Ablehnung die Waage halten. Zu den Befürwortern zählen u. a. Ballarin, Lucco, mit Vorbehalt auch Anderson und Eller.[617] Zweifel erheben vor allem Hornig, Perissa Torrini, Humfrey, Pignatti und Pedrocco.[618] Bezeichnend ist, dass die Zu- und Abschreibungsthesen zumeist eher auf subjektiver Kunstkennerschaft als präziser Kunstwissenschaft basieren. Ein typisches Beispiel dafür ist ein Satz von Pedrocco: „Doch die Qualität des […] Gemäldes scheint nicht den giorgionesken Standard zu erreichen. Überdies fehlt jene intime und konsequente Poetik, die alle sicheren Bildnisse Giorgiones auszeichnet." Dies genügt dem Autor bereits, um eine „spätere Kopie" anzunehmen.[619] Wie eine Röntgenaufnahme ergeben hat, birgt das Gemälde zahlreiche

Pentimenti sowie Untermalungen – ein Sachverhalt, welcher der gängigen, von derlei Korrekturen unabhängigen Arbeitspraxis eines Kopisten schon grundsätzlich widerspricht.

Ungefähr ein Viertel der Bildfläche einnehmend, ist der etwa fünfzehnjährige Giovanni Borgherini – wie sein Lehrer vor dunklem Grund postiert – eng an den Bildrahmen gedrängt. Er trägt eine dunkelblaue Kopfbedeckung, unter der schulterlanges Haar hervorquillt. Bestimmend für seinen wehmütigen Gesichtsausdruck ist der leicht geöffnete Mund, der auf eine verhaltene Klage beziehungsweise einen leisen Protest schließen lässt – wenig verwunderlich, wenn man beachtet, wie der Lehrer ihm die Armillarsphäre, die mit der Wange des Knaben zu kollidieren droht, mit nahezu aggressiver Geste entgegenhält.[620] Als Reaktion darauf die dem Zusammenstoß ausweichende, leicht nach links geneigte Kopfhaltung des Schülers, der, wie um empathisches Einverständnis werbend, gedankenverloren den Betrachter zu fixieren scheint. Dass Letzteres so nicht geplant war, beweist das Röntgenfoto, das erkennen lässt, dass der Blick des Knaben zunächst nach unten gerichtet, mithin ein Appell an den mitfühlenden Betrachter ursprünglich nicht vorgesehen war. Das in eine helle und dunkle Hälfte geteilte Antlitz zeigt jene „für Giorgione typischen tonalen Wirkungen mit Lichtvibrationen", die an das *sfumato* im *Knaben mit der Flöte* und *Knaben mit dem Pfeil* erinnern.[621] Giovanni trägt einen grünen, mit dunkelroten Borten besetzten und maschenförmig gebundenen, rosaroten Schleifen geschmückten Rock. In der zur Faust geballten Linken hält er als Zeichen seiner künstlerischen Neigung eine Blockflöte, einen Malerpinsel und einen Zirkel. Im Gegensatz zum adrett gekleideten Bankierssohn ist Leonico Tomeo, im Dienst Salvi Borgherinis stehend, nachlässig gekleidet, worin auch seine vergleichsweise mindere Standeszugehörigkeit manifest wird. Sein aufgeknöpfter, nur von einem dünnen Band zusammengehaltener Rock gibt das weiße Hemd frei und ist durch zwei unterschiedliche Farben – Ocker und Rot – gekennzeichnet. Das Rot steht zum Grün in einem komplementären Verhältnis, in einem Farbkontrast, wie er – ebenso kompositionsverfestigend – auch in den *Drei Lebensaltern* (Florenz, Palazzo Pitti) in Erscheinung tritt. Das von exakt ausgebildeten, so nirgends bei Giorgione anzutreffenden Locken gerahmte und ins Profil gedrehte Antlitz des Lehrers befremdet durch seine flächenhaft ausgeleuchtete Leere, ja Ausdruckslosigkeit, wenn man die wie blicklos erstarrten Augen zusätzlich in Betracht zieht. Dieses Qualitätsgefälle ist auch Shapley nicht entgangen. Ihre These, bezüglich des Porträts des jungen Borgherini eine Eigenhändigkeit Giorgiones anzuerkennen, in der Darstellung des Lehrers hingegen eine andere Hand beteiligt zu sehen, ist m. E. zumindest überlegenswert, wiewohl Anderson diese Qualitätsdifferenz auf den fragwürdigen Eingriff eines Restaurators zurückführt.[622]

Leonico Tomeo umfasst den Fuß der Armillarsphäre, um den sich ein spiralig aufgerolltes Schriftband schlingt, auf das er mit dem Zeigefinger der linken Hand – ähnlich der rechten Figur in den *Drei Lebensaltern* – nachdrücklich hinweist. Die Devise lautet: *Non valet ingenium nisi facta valebunt* (= „Der Erfindungsgeist ist nicht wertvoll, wenn die daraus resultierenden geleisteten Taten nicht stark und wertvoll sind."). Mit anderen Worten: „Der Knabe kann seine Kunst nur richtig

Abb. 15, S. 59

ausüben, wenn er sich an Tatsachen hält […]. Kunst und Wissenschaft werden hier bewusst gleichgestellt."[623] Ängstlich vor der attackierenden Armillarsphäre zurückweichend, scheint sich Giovanni dem propädeutischen Ansinnen seines Lehrers zu widersetzen. Anstatt den empirischen Naturwissenschaften zu trauen, verlässt er sich lieber auf die von Fakten ungebundene, künstlerisch freie Inspiration. Eller zufolge „entsteht trotz der eigentlich entgegenstehenden Devise der Eindruck von Versonnenheit und Verträumtheit". Ferner spricht der Autor von einer „lyrischen musikalischen Stimmung" und einem „meditativen Wohlklang" – und dies mit Verweis auf die vermeintlich analoge Stimmung in der *Tempesta* und den *Drei Philosophen*. Häufig wird Giorgione, wie schon des Öfteren erwähnt, als Lyriker (in Abgrenzung zu Tizian als Dramatiker) bezeichnet, was hier jedoch nicht zutrifft. Verfehlt ist auch der Stimmungshinweis auf „Verträumtheit". Hier wird nicht geträumt, vielmehr entspinnt sich zwischen den Protagonisten ein von signifikanten Gesten unterstrichener Dialog, wie er dem Künstler in dieser narrativen Extrovertiertheit sonst völlig fremd ist. Hinzu kommt eine schon durch den didaktischen Text der Devise festgelegte thematische Eindeutigkeit, die sich von Giorgiones meist vielschichtigen Bildaussagen merklich unterscheidet. Sofern Bereitschaft besteht, diese vom üblichen Weg Giorgiones abweichenden Gegebenheiten als Ausnahmeerscheinung in dessen Œuvre gelten zu lassen, sollte man Shapleys vor allem maltechnisch begründeter Teilzuschreibung an Giorgione mit Vorbehalt zustimmen, zumal das Gemälde im Ganzen gesehen über eine Qualität verfügt, die einer Schülerhand wohl nicht zuzutrauen wäre. Auch Versuche, namhafte Maler auszuforschen, die, der Generation Giorgiones angehörend, wie etwa Palma Vecchio, Lotto, Sebastiano del Piombo, Tizian usw., in ihrem frühen Schaffen dem sogenannten *Giorgionismo* huldigten, bleiben nach stilkritischer Überprüfung erfolglos.

Abb. 49, S. 174

Ebenso umstritten ist die Zuschreibung des Halbfigurenbilds *Das Vokalkonzert* (Hampton Court), das 1660 in den Besitz des englischen Königshauses gelangte und in dessen alten Sammlungsinventaren als Werk Giorgiones genannt wird. Die Autorschaft des Künstlers wurde erst seit dem Ende des 19. Jahrhunderts infrage gestellt, was sich in verschiedenen Zuschreibungen – von Bellini, über Lotto bis zu Torbido – niederschlug.[624] Meines Wissens hat sich Suida erstmalig wieder für die ursprüngliche Zuweisung des Gemäldes an Giorgione eingesetzt.[625] Auch in der neueren Forschung gehen die Meinungen auseinander: Während Pignatti und Pedrocco das Gemälde einem „noch stark der Bellinischule verpflichteten Nachfolger Giorgiones" zuweisen und Ballarin sowie Hornig es aus dem autografen Werkverzeichnis des Künstlers überhaupt streichen beziehungsweise (so Hornig) nicht einmal erwähnen, hat Lucco das Bild in seinen Giorgione-Katalog aufgenommen. Anderson beurteilt eine Giorgione-Zuschreibung aus eher kritischem Blickwinkel, wiewohl sie hinsichtlich Thematik und Stil des Gemäldes Analogien zu den *Drei Lebensaltern* beobachtet und als Beleg für eine Autorschaft Giorgiones in Erwägung zieht.[626] In der jüngsten, von Eller verfassten Giorgione-Monografie heißt es, das Gemälde zeige „in der Thematik, Komposition starke Anklänge an Giorgione".



49 *Giorgione (?), Vokalkonzert, Leinwand, 76,2 x 98 cm, Hampton Court, Sammlungen des englischen Königshauses*

Gleichwohl kritisiert der Autor seine „mittlere Qualität", woraus er auf eine „frühe Kopie nach einem verloren gegangenen Werk" schließt. Wie er dann zu seinem (bezüglich einer „frühen Kopie") widersprüchlichen Datierungsvorschlag „um 1530" gelangt, bleibt unerfindlich.[627]

Abb. 15, S. 59

Im Bildzentrum steht eine junge Frau mit einem Notenblatt in der Hand. Sie wird von drei männlichen Figuren unterschiedlichen Alters flankiert, womit wie in den *Drei Lebensaltern* abermals das Thema der drei Generationen anklingt. Rechts außen ist ein bärtiger alter Mann in Dreiviertelansicht dargestellt. Ein eingerolltes Notenpapier umklammernd, richtet er den Blick mit verhaltenem Lächeln auf das Notenblatt der Sängerin. Räumlich zurückversetzt, folglich von den v-förmig zusammenfließenden Konturen der beiden Protagonisten überschnitten, blickt ein Knabe mit vorgerecktem Kopf und staunendem Gesichtsausdruck auf eine bestimmte Stelle der Liednotation, auf welche die Frau mit dem Zeigefinger der rechten Hand hinweist. Die den Knaben begrenzende V-Form wiederholt sich an dessen Rockausschnitt – ein Motiv, das auch am Knaben mit ebenso verschatteter Augenpartie in den *Drei Lebensaltern* in Erscheinung tritt. Wie die Sängerin hält auch dieser ein Notenblatt in der Hand. Derlei Analogieverweise sind für eine einwandfreie Zuschreibung an Giorgione wohl noch nicht ausreichend. Zumindest aber bezeugen sie die giorgioneske Wurzel des Gemäldes. Dies bestätigt sich auch am jungen Mann, der seine Hand auf den Arm der Frau legt und ihr über die Schulter blickt. Sein Antlitz zeigt eine Verschattungsintensität, die sogar jene im Braunschweiger *Selbstbildnis* übertrifft und der man im künstlerischen Umkreis Giorgiones nirgends begegnet. Analog zum Alten und zum Knaben gilt seine Aufmerksamkeit ausschließlich dem Notenblatt. Daraus resultieren drei konvergierende Blickbahnen, die, dynamischen Vektoren gleich, dem Notenblatt den Rang eines Bildzentrums sichern, womit auch ein wichtiges Kompositionsmerkmal

angesprochen wird. Darüber hinaus ist allerdings auch der strukturelle Qualitätsstandard des Bildganzen zu beurteilen. Zieht man die symmetrische Aufteilung der Figuren (zwei im Vordergrund befindlich, zwei räumlich nur geringfügig zurückversetzt, die beiden hinteren frontal dargestellt, die vorderen in Dreiviertelansicht einander zugekehrt) sowie deren reliefhaft dominante Flächenprojektion in Betracht, erinnert man sich umgehend an Pignattis Hinweis auf die „Bellinischule", zudem an Giovanni Bellini selbst, dem die Beachtung des Symmetriegesetzes – wo die Ikonografie dies immer auch zuließ – stets ein großes Anliegen war. Ganz anders Giorgione, der seinen Bildern von Beginn an mittels Asymmetrie Spannung und Dynamik zu verleihen wusste. Dies gilt auch für die *Drei Lebensalter*, wo sich die Figuren – anstatt additiv gereiht wie im *Vokalkonzert* – zu gestaltlicher Ganzheit zusammenschließen. Vielleicht ist es auch dieser Mangel an struktureller Integrationsfähigkeit, der Pedrocco im Anschluss an Pignatti zu folgendem Urteil veranlasst hat: „Das *Konzert* lässt sich qualitativ nicht leicht mit dem Œuvre Giorgiones in Einklang bringen, nicht einmal mit seiner Bellini noch am nächsten stehenden Phase. Wahrscheinlich schuf es ein Maler aus dem Umkreis Giovanni Bellinis."[628] Letzteres ist ebenso problematisch wie eine bedingungslose Zuschreibung an Giorgione. Nach Abwägung aller Pro- und Kontraargumente sollte man indes die Möglichkeit nicht ausschließen, dass das Gemälde in Hampton Court aus Giorgiones früher Schaffenszeit – sicher noch vor den *Drei Lebensaltern* entstanden – stammt. Pedrocco widersprechend lässt sich nach eingehender Durchsicht von Heinemanns Publikation *Bellini e i Belliniani* kein aus Bellinis Atelier hervorgegangener Maler eruieren, der sich mit der hochrangigen, schon früh im Zeichen der „maniera moderna" (s. das *sfumato*!) stehenden Porträtkunst im *Vokalkonzert* hätte messen können.[629] Dass Giorgione ein Meister des Porträts war, steht außer Streit. Noch stärker jedoch fällt hier das hermeneutisch nicht eindeutig klärbare Sujet ins Gewicht – ein das Gesamtœuvre Giorgiones umfassendes Charakteristikum. Eine Deutung des Bildrätsels ist die Forschung bislang schuldig geblieben. Allein schon die unterschiedliche Titulierung des Gemäldes („Konzert zu viert", „Vokalkonzert" usw.) zeugt von Unsicherheit. Fest steht jedenfalls, dass hier nicht gesungen wird. Vielleicht hat die Frau ihren Gesangsvortrag eben beendet. Verschmitzt lächelnd, kokettiert sie mit dem Betrachter, wie um ihm den erhofften Applaus zu entlocken. Dass der junge Mann und der Knabe auf ihren Einsatz als Sänger warten, ist nicht anzunehmen, zumal ihr spannungslos versonnener Gesichtsausdruck dagegen spricht. Und vollends ist vom Alten, wie dessen zusammengerolltes Notenpapier verrät, mit keinem gesanglichen Beitrag zu rechnen. Stattdessen sind die Blicke der drei Protagonisten wie schon erwähnt auf das Notenblatt der Frau fokussiert, die, unterstützt durch ihre Zeigegeste, eine Schlüsselstelle der Notation zu kommentieren scheint. Dass hier eine Junktimierung mehrerer Bedeutungsebenen vorliegt, dürfte damit bewiesen sein. Zumindest hinsichtlich dieser änigmatischen Invention sollte eine Zuschreibung des Gemäldes an Giorgione in Erwägung gezogen werden, womit die Frage nach dessen Eigenhändigkeit freilich noch nicht beantwortet ist. Dazu bedarf es einer eingehenden Analyse des Malduktus und des Kolorits, die mir mangels Autopsie nicht möglich war.

Abb. 50, S. 177

Das *Bildnis eines Jünglings* (sogenannter „Brocardo" oder „Cappello"; Budapest, Szépmüvészeti Múzeum) wurde in den 20er-Jahren des 19. Jahrhunderts als Werk Orazio Vecellios (Tizians Sohn) an Kardinal Ladislaus Pyrker, den ersten Patriarchen von Venedig nach dem Fall der Republik, veräußert und gelangte dann 1836 als Schenkung in den Besitz des Budapester Museums. Bezüglich der Zuschreibung und Datierung (schwankend zwischen 1503 und 1525) des Gemäldes sowie der Frage nach der Identität des Dargestellten ist sich die Forschung bis heute uneinig.[630] Der Diskurs begann am Ende des 19. Jahrhunderts, als sich Thausing, einem Vorschlag Morellis folgend, vehement für Giorgione einsetzte, worauf ihm umgehend von A. Venturi widersprochen wurde.[631] Damit war die Spaltung vollzogen. Neben dem immer wiederkehrenden Namen des Künstlers wurden bis in die Gegenwart auch andere Künstler als Schöpfer in Erwägung gezogen. Die Liste ist lang. Sie umfasst Namen, wie Licinio, Vittore Belliniano, Cavazzola, Torbido, Moroni – ja sogar Tizian wird genannt. Während Pedrocco noch an eine Zuweisung an den „Pordenone-Kreis" dachte, hat Eller erst jüngst Cariani ins Spiel gebracht, darin vermutlich Koos folgend, die dieser Zuschreibung am meisten abzugewinnen vermag. Laut Koos ist „aus Gründen des Stils, des Porträttypus und der Mode sowie Haartracht [des Dargestellten] eine Entstehung im frühen zweiten Jahrzehnt am wahrscheinlichsten".[632] Ausgehend von diesem zeitlichen, eventuell auf Giorgiones Todesjahr herabsetzbaren Limit, sind alle genannten Maler – vor allem hinsichtlich ihrer hier infrage kommenden frühen Schaffensperiode – aufgrund der in der Literatur stets hervorgehobenen hohen Qualität des Porträts auszuschließen. In der jüngeren Forschung plädieren namhafte Fachleute, wie Hornig, Ballarin, Lucco und Anderson, neuerlich für eine Zuschreibung an Giorgione, an der in den Budapester Museumskatalogen ohnedies nie ein Zweifel bestand.[633]

Analog zum *Giustiniani-Porträt* in Berlin und zur *Vecchia* ist der junge Mann als Büste hinter einer Brüstung und im Dreiviertelprofil wiedergegeben. Das Haupt leicht geneigt, blickt er versonnen nach unten; wie eine Röntgenaufnahme zeigt, war ursprünglich ein nach oben gerichteter Blick geplant. Das rötlich braun getönte, über der Stirn straff gescheitelte Haar fällt auf die Schultern – laut Lucco vergleichbar mit der Frisur des Jünglings im Berliner Gemälde.[634] Trotz der ausladenden Haartracht bleibt das linke Ohr, analog zur *Laura*, frei sichtbar. Wie Treue beschwörend, legt der Porträtierte die Hand an die Brust – eine Geste, die Ballarin an jene in Giorgiones *Vecchia* erinnert. Mit seinem Datierungsvorschlag „1503" rückt auch Ballarin das Budapester Bildnis in die Nähe des *Giustiniani-Porträts*. Der schwärzliche Rock mit geöffneten goldgestickten Verschlüssen, die ein weißes Hemd sehen lassen, ist mit einem gesteppten Karomuster strukturiert, das auch am Ärmel von Giorgiones *Mann im Pelz* (München, Alte Pinakothek) aufscheint. Ungewöhnlich für Giorgione ist das gleichmäßig ausgeleuchtete Antlitz, das mit dem schwarzen Rock und dem dunklen Grund rechts heftig kontrastiert, weit entfernt von den mittels *sfumato* weich modellierten Gesichtszügen etwa im *Terris-Porträt* sowie im *Knaben mit Pfeil*. Daraus resultiert eine ebenso harte wie den Umriss betonende Formgebung, die der Jüngling mit der *Vecchia* teilt.

Abb. 20, S. 83



50 Giorgione, Bildnis eines Jünglings („Brocardo" oder „Cappello"), Leinwand, 72,5 x 54 cm, Budapest, Szépmüvészeti Múzeum

Die Frage nach der Identität des Porträtierten ist ungeklärt, zumal die darauf hinweisende Inschrift auf der Brüstung: „ANTONIUS BRO(KAR)DUS MARII […]" heute als spätere Hinzufügung gilt. Antonio Brocardo war Jurist und als Poet Schüler von Pietro Bembo. Er starb 1531 in jungen Jahren und sollte die Datierung von Koos (Beginn des zweiten Jahrzehnts) Zustimmung finden, so zählte er zum Entstehungszeitpunkt des Gemäldes nicht mehr als zwölf bis 15 Jahre; der Porträtierte ist hingegen sichtlich älter.[635] Ungeachtet dessen hat Auner dazu einen Aufsatz verfasst, dessen Aufwand in keinem plausiblen Verhältnis zum Ergebnis steht, es sei denn, dass das Gemälde um mindestens ein Jahrzehnt später als hier angenommen geschaffen wurde – Letzteres eine These, die indes aus obgenannten Gründen abzulehnen ist.[636] Ausgangspunkt seiner Deutung ist das in der Mitte der Brüstung angebrachte Emblem mit einem weiblichen Dreikopf (dem sogenannten

Hekataion), dem Sinnbild der dreigestaltigen chthonischen Gottheit Hekate, deren Schutz sich auch Reisende anvertraut haben. Demzufolge habe der Dargestellte sein Bildnis der Wegegöttin Hekate nach einer gefährlichen, aber gut überstandenen Reise mit der seinen Dank bezeugenden Geste gewidmet. Humanistischem Bildungsgut der Zeit angemessen, handle es sich hier somit um ein Votivbild in gleichsam antik-heidnischer Verkleidung.[637] Beachtung gebührt Gronaus Versuch, den jungen Mann mit Vettore Cappello zu identifizieren. Auch in diesem Fall dienen die beiden Emblemata an der Brüstung als Interpretationsgrundlage: links der Hut (= capello) mit der Buchstabenbezeichnung „V" (= Vettore) und in der Mitte das dreigesichtige Hekataion als Allusion auf Treviso (= tre visi = drei Gesichter) als den Herkunftsort Vettores.[638] Derlei Identifikationsversuche stoßen bei Hartlaub auf wenig Interesse. Stattdessen vermutet er im Porträtierten ein Mitglied eines Geheimbundes, indem er dessen an die Brust gehobene Hand als rituelle Geste einer geheimen Gesellschaft deutet, der angeblich auch Giorgione angehört hat. Dementsprechend seien auch die Emblemata als Zeichen dieser Sodalität zu interpretieren. Demnach könnte es sich beim Buchstaben V um eine Abkürzung von „Virtuoso", „Venerabilis" oder „Venerandus", somit um eine Anspielung auf den hohen Rang des Dargestellten als Sodalitätsmitglied handeln. Der Dreikopf mag als Hommage auf die dämonische Hekate als Herrin der Magie gelten, und das rechts an der Brüstung angebrachte Täfelchen könnte als „tabella ansata" ursprünglich eine kabbalistische Inschrift gezeigt haben.[639] Identifikationsbestrebungen und daran knüpfende hermeneutische Überlegungen sind gewiss nützlich, jedoch nicht ausreichend, dem Charakter beziehungsweise der psychischen Disposition des Dargestellten, somit dem „Wesenssinn" (Panofsky) des Porträts gerecht zu werden. Schon Justi hat den innovativen Stellenwert des Gemäldes betont, wenn er von dessen „innerer Wahrheit" sowie von der sich nur verhalten ausdrückenden „seelischen Erregung" spricht, die dieses Gesicht spiegelt. „Der hier Porträtierte weiß nicht um den Beschauer, er ist voll mit seinen Gedanken beschäftigt."[640] Nicht selten stand diese „innere Wahrheit", das heißt, das rätselhafte Zusammenspiel von Gesichtsausdruck und Handgeste im Mittelpunkt des Forschungsinteresses, etwa bei Pope-Hennessy, der sich fragt: „Sind das die Qualen der Inspiration oder die Leiden der Liebe? Ist das Hoffnung, Devotion, oder Verzweiflung?" Dem fügt Koos noch weitere Deutungsmöglichkeiten, wie „tiefe Trauer, kontemplative Ergriffenheit, verzehrende Sehnsucht oder wehmütige Versunkenheit", hinzu, zugleich betonend, dass der emotionale Ausdruck mit keinem „dieser Begriffe allein ausreichend bezeichnet wäre".[641] Damit berührt die Autorin implizit jenen Sachverhalt vielschichtiger Bedeutungsebenen, der in zahlreichen Werken Giorgiones anzutreffen ist, worin sich vielleicht das entscheidende Indiz für eine Zuschreibung des sogenannten *Brocardo*, vielleicht zutreffender *Cappello,* an Giorgione manifestiert. Ein derartiger Bedeutungspluralismus ist in der damaligen venezianischen Porträtmalerei sonst nirgends auszumachen. Im Übrigen begegnet man hier, so Koos, einer Darstellungsweise, „die erstmals im männlichen Bildnis der venezianischen Renaissance das subjektive und emotionale Selbst des Porträtierten zum Ausdruck zu bringen bestrebt ist". So gesehen stellt sich auch

hier die Frage: Welcher Künstler außer Giorgione wäre zu solch einer innovativen Leistung befähigt gewesen? Mit Sicherheit keiner der zahlreichen, von der Forschung als Schöpfer des Gemäldes in Betracht gezogenen Maler-Zeitgenossen Giorgiones. Dazu zählt auch Cariani, dem Eller das Porträt zuschreibt – und zwar mit der nicht nachvollziehbaren Begründung, wonach „Ausdruck und Gestik deutlich extravertierter [seien] als bei Giorgione“. In Wahrheit ist das Gegenteil – Introvertiertheit – zutreffend, womit Ellers zuungunsten Giorgiones formuliertes Argument gegenstandslos wird.[642]

Die Deutungsproblematik des Budapester Gemäldes mit dem Hinweis auf die petrarkistische Poesie um einen wesentlichen Schritt vorangebracht zu haben, ist Koos als Verdienst anzurechnen. Ansatzpunkte dafür sind die Rockverschlüsse, die jeweils aus einem einzigen goldenen Faden knoten- beziehungsweise kettenförmig geflochten sind. Und auf einem dieser Verschlüsse ruht der Zeigefinger des jungen Mannes – eine evidente Selbstreferenz, die auf eine bestimmte Bedeutung des Verschluss-Motivs schließen lässt. In der Tat finden sich die Motive des Knotens wie der Kette in Petrarcas Canzoniere (LIX, LXXXIX), wo sie dem höfischen Liebesdiskurs als Metaphern dienen. Sie symbolisieren, mit den Worten von Koos, „das quälende Band Amors, von dem sich der Liebende gleichwohl nicht befreien will“. Was Pope-Hennessy einst als „Leiden der Liebe“ erahnt hat, wird durch die literarische Recherche von Koos zur Gewissheit. Das Resümee der Autorin: „Wie das *lyrische Ich* in der höfisch-petrarkistischen Dichtung scheint der Porträtierte über die Knoten, Ketten und Schlingen zu sinnieren, die sein Herz genauso schmerzlich wie süß beengen.“[643]

Abb. 51, S. 181

Versuche, das *Bildnis eines venezianischen Adeligen* (gen. *Porträt-Goldman*; Washington, National Gallery) einem bestimmten Künstler zuzuschreiben, sind bis heute erfolglos geblieben; außer Streit steht lediglich seine Zugehörigkeit zum Umkreis Giorgiones. Nachdem das Gemälde durch Berenson, der es zunächst als Kopie nach einem verlorenen Original Giorgiones ansah, erstmals Eingang in die Literatur gefunden hatte, entschloss sich Cook (1906) als Erster, es in Giorgiones Werkkatalog aufzunehmen, ohne jedoch mit seiner These während der nächsten sechs Jahrzehnte – mit Ausnahme bei Richter – auf Zustimmung zu stoßen.[644] Beginnend mit Valentiner (1922), erhob sich eine breite Front von Gegenstimmen, die sich für eine Zuschreibung an den jungen Tizian einsetzte, darunter namhafte Fachleute, wie etwa Berenson, L. Venturi, Pallucchini, Valcanover und Salvini. Erst seit Pignatti – und später durch Lucco und Pedrocco – vollzog sich eine Rückbesinnung auf Giorgione, was nichts daran änderte, dass die Gegenpartei (zuletzt noch Rapp und Ballarin) weiterhin an ihrer Tizian-Zuschreibung festhielt – und dies, obwohl Wethey (1971) als einer der führenden Repräsentanten der Tizian-Forschung das *Porträt-Goldman* aus dem Œuvreverzeichnis Tizians zugunsten eines unbekannten Malers aus dem Giorgione-Kreis bereits eliminiert hatte und der Name des Malers aus Cadore in dessen rezenten Monografien in Verbindung mit dem *Porträt-Goldman* kaum noch aufscheint. Ungeachtet dessen, dass sich das Problem der ‚Händescheidung' gegenwärtig, so Pedrocco, nur noch auf eine

Gegenüberstellung der beiden Namen Giorgione und Tizian beschränkt, ist daran zu erinnern, dass auch noch andere Künstler als Urheber des Porträts in Betracht gezogen worden sind. Während Zampetti das Washingtoner Bildnis auf Palma il Vecchio bezog und Maxon sich für Catena einsetzte, plädierten Anderson (auf Anraten D.A. Browns) und Joannides für Cariani – alles Zuschreibungen, die m. E., da komparativ unzulänglich begründet, abzulehnen sind.[645]

Der Porträtierte ist wie in den Berliner und Budapester Bildnissen hinter einer Brüstung in Dreiviertelansicht wiedergegeben, foliiert von einer stahlgrauen Wand in mittlerer Helligkeit, von der sich das dunkle schulterlange Haar und die schwarze Seidendamastjacke stak kontrastierend abheben. Das Haupt ist – vergleichbar dem Braunschweiger *Selbstbildnis* – leicht angehoben, sodass der Blick aus den Augenwinkeln analog zum *Porträt-Giustiniani*, jedoch weit eindringlicher, geradezu stechend wie von oben auf den Betrachter fällt. Die rechte, zur Faust geballte Hand ruht auf einem auf der Brüstung lagernden Buch und erinnert an die Fäuste Giovanni Borgherinis und seines Lehrers im Washingtoner *Doppelbildnis*. Die Brüstung mit ihrer rechten Abstufung entspricht – in allerdings seitenverkehrter Wiedergabe – jener im *Porträt-Giustiniani*. Wie dort sind an ihr zwei V-Buchstaben eingeritzt, indes noch um ein O ergänzt, eine Buchstabenfolge, die man, so Calvesi, als „Virtus Vincit Omnia" (= die Tugend besiegt alles) verstehen darf.[646] Links wird die Wand von einem schmalen Fensterausschnitt durchbrochen, der, die venezianische Herkunft des Patriziers betonend, einen Ausblick auf den schräg fluchtenden Dogenpalast mit dem anschließenden Gefängnis gewährt. Das Fenster mit Blick auf den Dogenpalast tritt auch in Giorgiones Oxforder *Madonna* in Erscheinung – laut Lucco anscheinend ein ausreichendes Indiz dafür, das Porträt – wiewohl mit einem Fragezeichen versehen – dem Maler aus Castelfranco zuzuweisen.[647] – Pallucchinis Zuschreibung an Tizian beruht auf vermeintlichen Parallelen zu dessen *Schiavona* (um 1511; London, National Gallery), eine vergleichende Argumentation, die – die abgestufte Brüstung ausgenommen – m. E. völlig ins Leere geht.[648] Häufig wird auch Tizians *Mann mit blauem Ärmel* (um 1510; London, National Gallery; früher als *Porträt des Ariost* bezeichnet, vermutlich aber ein Mitglied der Adelsfamilie Barbarigo darstellend) als Zuschreibungsbeleg herangezogen, ebenso erfolglos wie im Falle der *Schiavona*. Obwohl erst kaum mehr als 20 Jahre zählend, hat Tizian hier einen völlig neuen Porträttypus vorgestellt, der sich – angesichts des in vollem Umfang auf die Brüstung gestützten Arms – vom traditionell formulierten *Porträt-Goldman* deutlich unterscheidet. Unterschiedlich auch Tizians die Details herausarbeitende Malweise. Mit Worten Vasaris: Das *Barbarigo-Bildnis* „ist sehr schön […], denn die Treue des Kolorits war eigentümlich und natürlich, jedes einzelne Haar war so fein gemalt, dass man sie hätte zählen können und dasselbe gilt von den Punkten einer Atlasjacke in demselben Bilde".[649] Obgleich, wie schon erwähnt, einige Motive eine merkliche Nähe zu Giorgione bezeugen, ist eine uneingeschränkte Zuschreibung des *venezianischen Adeligen* an Giorgione problematisch. Hier fällt vor allem das von hellem Licht erfasste Antlitz ins Gewicht, dessen linearistisch harter und von *sfumato*-Effekten völlig unberührter Ausführung man sonst in Giorgiones als autograf anerkanntem Porträtœuvre

Abb. 101, S. 297

Abb. 103, S. 303



51 *Giorgione (?), Bildnis eines venezianischen Adeligen („Porträt-Goldman"), Leinwand, 76 x 64 cm, Washington, National Gallery*

nirgends begegnet. Dies gilt auch für den extrovertierten Gesichtsausdruck, der keinerlei psychologische Rätsel aufgibt, vielmehr – wie der stechende Blick nahelegt – das Bestreben des Porträtierten zeigt, mit dem Betrachter in suggestiver Unmittelbarkeit Kontakt aufzunehmen, wie um diesen von der Willensstärke seines Charakters zu überzeugen. Hinzu kommt ein relativ heller Grund, von dem sich die Konturen des Venezianers deutlich abheben und auf dem sich dessen Schlagschatten abzeichnet, alles Eigenschaften, die für Giorgiones Porträtschaffen untypisch sind. Derlei Merkmale sind Pedrocco offensichtlich entgangen, wenn er „zwischen dem *Goldman-Bildnis* und dem *Terris-Bildnis* unanfechtbare Ähnlichkeiten" zu bemerken glaubt und dies zugleich zum Anlass nimmt, Ersteres dem Spätwerk Giorgiones zuzurechnen, also um 1508 zu datieren.[650] Die Behauptung, zwischen den beiden Werken bestünde eine schlagende Affinität, ist schlichtweg falsch, mithin als Zuschreibungsargument für das Washingtoner Porträt unbrauchbar, zumal sich das *Terris-Bildnis* in jeder Hinsicht – sei es bezüglich des dunklen, mit sichtlich

Abb. 26, S. 97

bewegtem Pinselduktus gemalten Grundes, in den Kopf und Büste des Porträtierten einzutauchen scheinen, oder dessen weicher, vom *sfumato* herausmodellierter Gesichtszüge – vom *Bildnis-Goldman* unterscheidet. Kritische Überlegungen dieser Art sind freilich nicht ausreichend, in der bislang ungeklärten Zuschreibungsproblematik zu einem gesicherten Alternativvorschlag zu gelangen. M.W. ist dafür Sebastiano del Piombo – laut Vasari neben Tizian der zweite „*creato*" Giorgiones – seit L. Venturi (1913) nie mehr in Betracht gezogen worden.[651] In der Tat besteht zwischen dem Washingtoner Männerbildnis und Sebastianos *Hl. Magdalena* (auch als *Kluge Jungfrau* bezeichnet; ca. 1510/11, Washington, National Gallery) eine bemerkenswerte Affinität, die sich in den selbstbewusst angehobenen Köpfen, den aus den Augenwinkeln stechenden Blicken, in den grell angeleuchteten Gesichtern sowie in einer extrovertierten, auf eine posierende Haltung Bedacht nehmenden Porträtauffassung manifestiert. Eine ähnlich suggestive Ausstrahlung kennzeichnet auch das Antlitz von Sebastianos *Salome* (dat. 1510; London, National Gallery), ein Gemälde, dessen Fensterausschnitt giorgionesken Einfluss verrät.[652] Diese Querverweise gestatten zwar keine ausreichend bewiesene Zuschreibung des *Porträt-Goldman* an Sebastiano del Piombo, immerhin aber lassen sie m. E. den Schluss zu, dass dieses Sebastiano näher steht als allen anderen von der Forschung vorgeschlagenen Malern. Indessen wird man sich – anstatt einen bestimmten Künstlernamen zu favorisieren – mit dem Hinweis auf ein typisches Beispiel des *Giorgionismo* vorläufig begnügen müssen.

Abb. 92, S. 286

Abb. 52, S. 183

Das *Porträt eines Mannes im Pelz* (München, Alte Pinakothek), auf dessen Rückseite sich die allerdings erst am Ende des 16. Jahrhunderts gefertigte Inschrift „Giorgion de Castel Franco F./Maestro de Ticiano" befindet, wird von Vasari als Selbstporträt Palma Vecchios bezeichnet, obwohl dieses keinerlei physiognomische Beziehungen zu jenem Holzschnitt-Bildnis erkennen lässt, das der Aretiner der Vita Palmas vorangestellt hat – auch für die moderne Forschung mitunter ein Anlass, an dieser problematischen Zuschreibung festzuhalten. Nur hinsichtlich der überragenden Qualität des Gemäldes gibt es in der Literatur einen einhelligen Konsens. Rüdiger an der Heiden zählt es sogar zu den „absoluten Meisterstücken der Alten Pinakothek". Diese außerordentliche Wertschätzung genoss das Bildnis bereits bei Vasari, dem zufolge „das Stück so bedeutend sei, dass auch Michelangelo und Leonardo [den Künstler] darin nicht übertroffen hätten".[653] Die erste Zuordnung des Porträts an Giorgione stammt von Ridolfi (1648). Als Grundlage dafür diente ihm wohl die auf der Rückseite vermerkte Inschrift, die er vermutlich als autografe Signatur des Künstlers ansah. Das Bild, das er angeblich in der Antwerpener Sammlung Van Voert gesehen hat – offensichtlich liegt hier eine Verwechslung mit der Sammlung Van Veerle vor, in deren Besitz sich das Werk 1650 nachweislich befand –, beschreibt er mit folgenden Worten: „Fece Giorgio […] il ritratto d'un Tedesco di Casa Fuchera con pellicia di volpe in dosso, in fianco in atto di girarsi" (= „von einem Deutschen aus dem Haus Fugger, seitlich im Begriff sich zu drehen"). Zwei Jahre nach der Veröffentlichung von Ridolfis *Le Maraviglie dell'arte* hat Wenzel Hollar das Porträt in einem Kupferstich reproduziert und sich in der dazugehörigen



52 *Giorgione, Porträt eines Mannes im Pelz, Holz, 69,5 x 52,8 cm, München, Alte Pinakothek*

Inschrift („Ritratto d'un Todesco di Casa Fucharo") am Vermerk des Kunstschriftstellers, dessen Zuschreibung an Giorgione inbegriffen, orientiert. Spätestens seit 1748 war das Gemälde im Besitz der kurfürstlichen Galerie in München und galt in allen Katalogen bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts als Werk Giorgiones beziehungsweise dessen Selbstbildnis.[654] Folglich müssen schon damals (und unverändert bis heute) Zweifel daran bestanden haben, dass es sich beim Dargestellten um ein Mitglied de Familie Fugger handelt. Jedenfalls ließ sich der junge Mann, dessen hochgestellter Rang aufgrund der aufwendigen Kleidung und selbstbewussten Haltung (Handschuhe) unbestritten ist, mit keinem der Fugger dieser Zeit identifizieren. In den späteren Katalogen der Alten Pinakothek wird das Porträt einem „venezianischen Maler aus dem Umkreis Giorgiones" zugeordnet und Anderson (1996) entlässt den Künstler – unter Missachtung der exorbitanten Qualität

des Gemäldes – mit dem Vermerk „venezianische Schule des 16. Jahrhunderts" vollends in die Anonymität.[655] Erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts entschließt man sich in München zu einer Rückkehr zu Giorgione – und dies vermutlich nicht zuletzt unter Berufung auf Hornigs erfolgreicher Rehabilitation des Meisters aus Castelfranco; auch hinsichtlich der Datierung des Gemäldes (1509/10) folgt man dem Vorschlag des Autors.[656]

Der wissenschaftliche Diskurs begann mit Crowe & Cavalcaselle (1871), die Vasaris Zuschreibung an Palma mitsamt dessen Selbstporträt-Identifikation bestätigen – eine These, die den überwiegenden Teil der Forschung für mehr als ein Jahrhundert geprägt hat. Daran änderte auch Justis Replik (1908) nichts, der das Bildnis, wie immer auf Basis einer eingehenden Analyse, Giorgione zuordnet – ebenso wenig Von der Berckens Kritik (1927), die das Gemälde „allen Bildnissen des Palma als weit überlegen" einschätzt.[657] Zur Eliminierung Palmas genügt ein Blick auf dessen frühes Porträtschaffen (ca. 1510–1512), das um keinen Schritt über Giovanni Bellinis Bildnisauffassung (Einbeziehung eines Landschaftshintergrunds) hinausreicht.[658] Ebenso verfehlt sind Zuordnungen an Cariani, Mancini und Sebastiano del Piombo, wiewohl die entsprechenden Autoren unentwegt die bestechende Nähe des Porträts zu Giorgione betonen. In ihrer Zuschreibung des Gemäldes an den jungen Tizian scheinen sich Pallucchini und Pignatti im selben Jahr (1969) nahezu verabredet zu haben, wobei Wethey mit seiner Giorgione-Zuschreibung bald danach deren Tizian-Vorschlag obsolet gemacht hat; gleichzeitig wurde auch von Kultzen eine Autorschaft Tizians abgelehnt.[659]

Der bislang nicht identifizierte Porträtierte ist vor dunklem Grund situiert, an dem sich links eine Bogenlaibung und rechts oben ein oculusartiges Motiv schemenhaft abzeichnen. Bekleidet mit einem kostbaren Fuchspelz, zeigt er sich als Halbfigur in Rückenansicht, die von der heftigen Torsion des Kopfs konterkariert wird. Der Pelzumhang gibt nur den rechten Ärmel der rotbraunen Jacke frei, deren gesteppt-wattierte Machart beziehungsweise Musterung an jene in Giorgiones Budapester Porträt (sogenannter „Brocardo" oder „Cappello") erinnert. In der angehobenen Hand hält der junge Mann ein Paar Lederhandschuhe. Der den Betrachter fixierende Blick über die Schulter sowie die spontane Kopfwendung vermitteln den Eindruck einer Momentaufnahme. Die verkürzt wiedergegebene linke Gesichtshälfte und das dort bis zur Schulter fallende Haar sind verschattet und dadurch dem Dunkel des Grundes angenähert. An der rechten Schläfe ist das Haar zurückgekämmt, sodass das Ohr, nur von ein paar Locken umkräuselt, völlig frei in Erscheinung tritt. Eine ähnlich auffällige Akzentuierung des Gehörsinns kennzeichnet auch dem Dargestellten im Budapester Gemälde. Der durch die Torsion bedingten Faltenbildung am Hals begegnet man auch am Schergen von Giorgiones venezianischer *Kreuztragung* sowie bei dessen *Ritter* im Kunsthistorischen Museum in Wien. Bezüglich der Mund- und Nasenform sowie der niedrigen Stirn besteht eine nicht unerhebliche Affinität mit Giorgiones Braunschweiger *Selbstporträt als David*. Physiognomische Differenzen resultieren hauptsächlich aus der unterschiedlichen, thematisch bedingten Gefühlslage der Dargestellten. Der bisweilen geäußerten Vermutung, es handle sich auch beim Münchner Porträt um

Abb. 29, S. 103

ein Selbstbildnis Giorgiones, vermag auch Hornig etwas abzugewinnen, wenn er schreibt: „Statt des seines Sieges nicht frohen David wie in Braunschweig gibt der Maler sich hier in der Maske eines leichtlebigen Weltmanns, aber zugleich in doppelter Verkleidung, denn er versteckt sich hinter der Physiognomie des tatsächlich Dargestellten."[660] Laut Hornig ist „das Motiv des Sich Umwendens des Dargestellten die größte und umwälzendste Neuerung innerhalb der damaligen europäischen Porträtmalerei", wobei nur zu ergänzen ist, dass Giorgione diesen Entwicklungsschritt zum „Blick über die Schulter" schon zuvor beim Alten in den *Drei Lebensaltern* und in gemäßigter Weise beim *Orpheus* (Kopie nach Giorgione von Teniers) vollzogen hat.[661] Die Dynamik der jähen Kopfdrehung birgt Temporalität, die sich im „fruchtbaren Moment" beziehungsweise im „flüchtigen Reiz des Augenblicks" niederschlägt, und erzeugt eine bis dahin in der Porträtgeschichte unerreichte Spannung. Diese manifestiert sich bereits in der „Beweglichkeit der Bildachsen", jenem „Diagonalenkreuz", auf das Hornig als eine der wichtigsten Kompositionskonstanten im Schaffen Giorgiones wiederholt hingewiesen hat. Die ansteigende Diagonale hebt links unten mit dem schrägen, den Fuchspelz in Längsrichtung durchziehenden Streifen an, kulminiert im Kopf als dem hellsten Lichtwert und verklingt im Oculus rechts oben. Die ihr untergeordnete Gegenschräge nimmt vom Türbogen links oben ihren Ausgang, setzt sich in der fallenden Schulterlinie fort und endet in dessen abgewinkeltem Arm.[662] Beim Versuch, zu einer psychologischen Einschätzung des Dargestellten zu gelangen, stößt der Betrachter bald an seine Grenzen – sei es, dass er ihn als nachdenklich und melancholisch oder selbstbewusst herausfordernd und tatkräftig interpretiert. Zudem bleibt unklar, ob der junge Mann mit seiner Kehrtwendung laut Hornig eine Geste des Abschieds bekundet oder, so Neumeyer, auf einen Zuruf reagiert.[663] Trotz einfühlsamer Formulierung verstrickt sich auch Eikemeier in den Schlingen des Subjektivismus, wenn er den Porträtierten wie folgt beschreibt: „Wach und verträumt gleichermaßen, weich und scheu, dabei aber durchaus fähig zu entschlossener Tat tritt er uns entgegen, eine reich differenzierte, komplexe Persönlichkeit […]."[664] Vom begrenzten Erfolg solcher Interpretationsversuche weiß auch Eikemeier Bescheid, wenn er zugleich den Umstand verschlüsselter Vieldeutigkeit als gravierendes Wesensmerkmal der Kunst Giorgiones anerkennt: „An ihn gemahnt vor allem die lyrische, unbestimmte, in der Schwebe verharrende Aussage über das Wesen des Porträtierten, das sich eindeutiger Charakterisierung entzieht." Dass der Autor sich demnach nicht zu einer vorbehaltlosen Zuschreibung des Gemäldes an Giorgione zu entscheiden vermag, stattdessen lediglich einen Maler aus dem Umkreis Giorgiones am Werk sieht, bleibt unerfindlich. Dem steht Hornigs fundierte Analyse gegenüber, die in folgendem Resümee gipfelt: „Da auch die stilkritischen Merkmale – wenngleich nicht sehr deutlich – für Giorgione sprechen, gibt es kaum eine andere Möglichkeit, als in dem Porträt dessen letzte und schönste Leistung auf diesem Gebiet zu sehen."[665]

Abb. 15, S. 59
Abb. 106, S. 309

Im Übrigen hat Lucco erst jüngst seine Zuschreibung an Sebastiano del Piombo neuerlich bekräftigt. Seine Beweisführung ist dürftig, zumal er sich mit dem Hinweis auf eine vermeintlich „starke Ähnlichkeit" des Porträtierten mit den Gesichts-

zügen von Sebastianos *Hl. Ludwig von Toulouse* (Orgelflügel für San Bartolomeo; Venedig, Accademia), dem Madrider *Porträt des Kardinals Ferry Carondolet* und dem *Krieger* in Hartford begnügt. In Wirklichkeit besteht hier nicht die geringste Ähnlichkeit, woran sich auch nichts ändert, wenn er, die zwischen Sebastiano und Giorgione bestehenden Unterschiede in Malweise und Porträtauffassung implizit verkennend, eine dem Verständnis des Münchner Porträts wenig zweckdienliche, eher allgemein gehaltene Hommage an Sebastiano hinzufügt: „Es ist die Festigkeit des Volumens, die nicht auf einen diffusen Lichteffekt auf der Haut abzielt, sondern nach einer kraftvollen Synthese der Formen sucht, die das ganze Werk Sebastianos auszeichnet.“[666]

Abb. 53, S. 187

Das *Bildnis des Francesco Maria I. della Rovere* (sogenannter *Knabe mit Helm*; Wien, Kunsthistorisches Museum) befand sich bis 1631 im Besitz der Herzöge von Urbino. Im Inventar der *Guardaroba* des Palastes in Pesaro wird es „als Porträt eines Knaben aus dem Herzogshaus von Urbino mit einem Helm in den Händen“ beschrieben, mit dem Zusatzvermerk: „Man sagt, dass es Herzog Guidobaldo sei.“[667] Bald danach, 1636, scheint das Porträt im Nachlassinventar der Sammlung des Bartolomeo della Nave auf, wurde an Lord Feilding verkauft und gelangte als vermeintliches Werk Raffaels in den Besitz des Herzogs von Hamilton. Nach 1650 wurde es von Erzherzog Leopold Wilhelm erworben und in dessen Sammlungsverzeichnis kurzfristig auf Correggio ‚umgetauft‘. Schon 1658, als Vorsterman für Teniers’ *Theatrum Pictorium* einen Nachstich fertigte, galt es als Arbeit Palma Vecchios. Erst seit in der Forschung Gewissheit bestand, dass das Gemälde im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden sein muss, konnte die tatsächliche Identität des Porträtierten geklärt werden. Entgegen der ursprünglichen Annahme im Inventar von 1623/24 in Pesaro handelt es sich nicht um den erst 1513 geborenen Herzog Guidobaldo , sondern um Francesco Maria della Rovere, der 1490 als Sohn des Giovanni della Rovere geboren wurde. Nach dem Tod des Vaters, 1501, wurde Francesco Maria von seinem kinderlosen Onkel Guidubaldo Montefeltro, Herzog von Urbino, adoptiert und nur wenige Monate danach, im März 1502, trotz seiner Jugend vom Borgia-Papst Alexander VI. im Amt des Präfekten von Rom als Nachfolger seines Vaters bestätigt. Seine Investitur am 24. April 1502 im Dom von Urbino könnte laut Anderson der Anlass für den Porträtauftrag gewesen sein.[668] Zur Verifizierung dieser These genügt ein Blick auf das Bildnis, das in der Tat einen etwa zwölfjährigen Knaben zeigt. Dass es sich um ein Mitglied der Familie della Rovere handelt, beweist vor allem der vergoldete, den Helm umgürtende Eichenlaubzweig – das Wappenzeichen des prominenten Hauses. Den Umstand, dass Francesco Maria zum General-Kapitän der päpstlichen Truppen ernannt wurde, dürfte Eller zum Anlass genommen haben, das Bestelldatum des Bildnisses in die Zeit um 1508/09 zu verlegen. Als Stütze dafür dient dem Autor – angesichts der unbestritten venezianischen Provenienz des Gemäldes – der Hinweis auf einen zeitgleichen Aufenthalt des Porträtierten in der Lagunenstadt. Die Fragwürdigkeit einer derartigen Argumentation wird schlagend, wenn Eller sogar betont, dass „das Alter des Dargestellten mit einer solchen Datierung übereinstimmt“, womit



53 *Giorgione (?), Bildnis des Francesco Maria della Rovere (sog. „Knabe mit Helm"), Holz auf Leinwand übertragen, 73 x 64 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum*

er zu einer krassen Fehleinschätzung eines typischen Kinderporträts gelangt, das Francesco Maria als um mindestens ein halbes Jahrzehnt jüngeren Knaben wiedergibt.[669] Gegenüber der früheren Datierung des Porträtauftrags (1502) ist allerdings einzuwenden, dass ein Aufenthalt des jungen della Rovere in Venedig nicht dokumentiert ist – es sei denn, dieser hätte seinen Onkel und Vormund Guidubaldo Montefeltro auf dessen Flucht vor den Truppen Cesare Borgias nach Venedig begleitet.[670]

Nachdem Crowe & Cavalcaselle das Porträt Licinio oder Pordenone, Morelli Pellegrino da San Daniele und Berenson Michele da Verona zugeschrieben hatten, wurde es erstmals von Suida (1935) als um 1502 geschaffenes Werk Giorgiones veröffentlicht – eine Zuschreibung, die bei Morassi (1942) Zustimmung fand.[671] Bald danach meldete sich Pallucchini zu Wort, der in Sebastiano del Piombo den Schöpfer des Gemäldes zu entdecken glaubte – ein Vorschlag, der vor allem bei Hornig und Tschmelitsch ein positives Echo fand und von Zampetti, Klauner und Anderson zumindest als diskussionswürdig angesehen wurde.[672] Abgesehen davon, dass mitunter auch Catena genannt wurde, stellte sich fortan nur noch die

Frage: Sebastiano oder Giorgione?, wobei sich die jüngere Forschung vorwiegend für Letzteren entschieden hat.[673]

Von der Symmetrieachse nach links abweichend, ist der Knabe als Halbfigur im Dreiviertelprofil wiedergegeben, den rechten abgewinkelten Arm auf eine nur rechts sichtbare Brüstung gestützt. Wie beim Jüngling im *Porträt-Giustiniani* ist sein schulterlanges, nur spärlich strukturiertes Haar in der Mitte gescheitelt. Während die linke, stark verkürzte Gesichtshälfte in das Dunkel des Grundes taucht, ist die rechte so einheitlich beleuchtet, dass sie zugunsten einer vornehmen Blässe fast monochrom erscheint. Trotz seines kindlichen Alters wirkt der Porträtierte ernst und verschlossen, den Blick ebenso melancholisch wie hoheitsvoll auf den Betrachter gerichtet, sich seiner Würde als einziger männlicher Erbe des Hauses Della Rovere bewusst. Weniger überzeugt von der Qualität des Porträts ist Tschmelitsch, dem zufolge „das ausdruckslose Gesicht Giorgione nicht zuzutrauen wäre". „Das maskenhafte Antlitz", so der Autor weiter, sei ein Beweis für Suidas These, wonach „hier Francesco Maria nach einem *modello* einer [nach Venedig] übersandten Zeichnung oder Ölskizze gemalt wurde". Diese Annahme stützt sich offensichtlich auf den bereits erwähnten Umstand, dass ein Aufenthalt des Knaben in der Lagunenstadt nicht nachweisbar ist. Von Suidas Giorgione-Zuordnung abweichend unterstützt Tschmelitsch Pallucchinis Zuschreibung des Gemäldes an Sebastiano del Piombo, dessen Datierung um 1506/07 eingeschlossen. Laut dieser Entstehungszeit müsste der Rovere im Porträt erheblich älter dargestellt sein. Auch dies sei laut Tschmelitsch „leicht zu erklären, [sei] das Bild doch ersichtlich nicht nach dem Leben, sondern nach einer wohl Jahre zurückliegenden Vorlage gemalt worden". [674] Wie Tschmelitsch von Pallucchinis Sebastiano-Zuschreibung ausgehend, glaubt Klauner das Problem gelöst zu haben, indem sie, basierend auf Pallucchinis Spätdatierung, anstatt des damals etwa 17-jährigen Francesco Maria einen viel jüngeren Pagen, gleichsam als Stellvertreter des Rovere, im Wiener Porträt abgebildet sieht – eine wenig glaubhafte Theorie, der auch Eller mit dem zu seinem an sich korrekt formulierten Bildtitel widersprüchlichen Vermerk „Knabe als Page" etwas abzugewinnen vermag.[675] Ferino-Pagden zufolge zeigt das Rovere-Porträt eine „erstaunliche Ähnlichkeit in Modellierung und Kopfhaltung" zu Giorgiones Braunschweiger *Selbstporträt*.[676] Gerade das Gegenteil ist der Fall. Während sich der Kopf des Knaben deutlich vom dunklen Grund abhebt und das Antlitz gleichmäßig mittels homogenem Pinselduktus ausgeleuchtet, folglich eher flach als modelliert in Erscheinung tritt, wird das Haupt und der Hals Davids im *Selbstporträt* von der Dunkelfolie weitgehend absorbiert. Das fokussierende Licht hebt ausschließlich das Gesicht hervor, in dem das *sfumato* eine ausgeprägte Modellierung bewirkt. Bestimmt durch eine thematisch bedingt extrem voneinander abweichende Bildnisinvention könnte der Unterschied bezüglich der Kopfhaltung der Porträtierten nicht größer sein. Während das Haupt im *Selbstporträt* dramatisch selbstbewusst abgehoben und gegenüber dem Körper raumgreifend in Drehbewegung versetzt ist, zeigt sich der Knabe im Einklang von Körper und Kopf in einer flächenhaft beruhigten Ansicht. Gleichwohl ist dieser Vergleich insofern nützlich, als sich dadurch nachweisen lässt, dass das Knabenbildnis in seiner

Abb. 29, S. 103

vom *Selbstporträt* radikal abweichenden Stillage vorbehaltlos dem früheren Schaffen des Künstlers – also etwa dem Porträt-Giustiniani (1503) angenähert – zuzuordnen ist, was naturgemäß eine Spätdatierung (um 1506–1508) des Gemäldes ausschließt.

Der Knabe trägt ein Gewand aus schwarzem Seidendamast, in den ein Akanthuslaubmuster eingewoben ist. Aus den der Mode der Zeit entsprechenden Schlitzen des Ärmels quillt das weiße Hemd hervor. Sein über die linke Schulter fallender Umhang ist in Karminrot gehalten und zeigt ein chiastisch weißgrau gemaltes Pelzfutter. Die knittrige und scharfgratige Faltengebung gleicht jener am Mantel der *Madonna von Castelfranco* sowie am Kleid der *Judith*. Der Prunkhelm, den der Knabe mit beiden Händen umfängt und als Familienerbe wie ein ihm zugefallenes Vermächtnis präsentiert, beherrscht – diagonal zum Kopf des Porträtierten versetzt – beinahe den gesamten unteren rechten Bildquadranten. Merkwürdig ist die für den etwa Zwölfjährigen viel zu groß geratene rechte Hand. Den Helmkamm umfasst der Stammhalter der Della Rovere mit der linken Hand, deren geknickte Fingerhaltung (die Reflexlichter auf den Fingernägeln inbegriffen) an jene des im *Porträt-Giustiniani* Dargestellten erinnert. Die plastische Wiedergabe des von einem grellen, malerisch schimmernden Lichtreflexstreifen durchzogenen Helms, auf dem sich die Finger sowie ein verzerrtes Gesicht spiegeln, erreicht einen hohen Qualitätsstandard, der auch die Rüstung des hl. Nicasius im *Castelfranco-Altarbild* kennzeichnet. Anhand dieses Beispiels lässt sich gut überprüfen, ob Pallucchinis Zuschreibung an Sebastiano del Piombo zulässig ist beziehungsweise in Diskussion bleiben sollte. Hier fällt vor allem das Thema „Rüstung" ins Gewicht, mit dem sich Sebastiano in seinem *Porträt eines Mannes in Rüstung* (Hartford, The Wadsworth Atheneum) eingehend befasst hat.[677] Im Gegensatz zum äußerst malerisch dargestellten Prunkhelm des Della Rovere, gibt Sebastiano die den linken Arm des Porträtierten umhüllende Rüstung trotz heftiger Lichtreflexe in linearistischer, die metallische Härte des Materials in betonender Weise wieder; anders als am Helm des Della-Rovere-Bildnisses vermeidet der Maler Spiegeleffekte, vermutlich in der Absicht, die Formstringenz der sachlich beobachteten Rüstungsteile nicht zu stören.

Links betonen vier einander überschneidende, in den Hintergrund fluchtende Säulen die streng aufrechte Haltung des Knaben, die Himmelsrichtungen, Elemente, Jahreszeiten oder die vier Welten der Kabbala symbolisierend. Das Motiv der vom oberen Bildrand überschnittenen Säulenstellung begegnet auch im *Altarbild von S. Giovanni Crisostomo* in Venedig, das 1510 von Giorgione konzipiert und von Sebastiano vollendet wurde. Auch im *Porträt des Kardinals Ferry Carondolet* (Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza), das Sebastiano bald nach seiner Übersiedlung von Venedig nach Rom gemalt hat, tritt die Säulenstellung – nunmehr in voller Größe kompositionsbeherrschend und von giorgionesker Schattenbildung kaum verunklärt – in Erscheinung.[678] – Um zur Lösung eines umstrittenen Zuschreibungsproblems beizutragen, ist es erforderlich, neben einer detaillierten Beachtung von Einzelmotiven, das strukturelle Bildganze in Augenschein zu nehmen. Eller zufolge sei „die horizontale und vertikale Untergliederung [der

Abb. 60, S. 211

Komposition] erstaunlich". Giorgione, dessen Urheberschaft der Autor als gesichert ansieht, „teilt das Bild in eine linke und rechte Hälfte".[679] In der Tat hat der Künstler die bildteilende Vertikale mit der linken, wie mit dem Lineal gezogenen Kontur des weißgrauen Pelzfutters nachdrücklich betont; parallel dazu die Säulenstellung. Dem antworten Horizontalelemente, wie der rechte Unterarm und der ungewöhnlich große, waagrecht mit der Augenhöhe des Knaben übereinstimmende *cartellino*, der sich rechts nur schwach vom dunklen Grund abhebt und dessen Beschriftung vermutlich später übermalt wurde.[680] Diese Favorisierung der Orthogonalität und das daraus resultierende Bekenntnis zur Bildflächenparallelität sind Merkmale, die in den Kompositionsschemata Giorgiones in dieser Prägnanz nirgends in Erscheinung treten. Davon abgesehen und nach Abwägung aller Pro- und Kontraargumente ist es jedoch keinesfalls berechtigt, das Bild – wie aus Pedroccos Giorgione-Monografie hervorgeht – im Verzicht auf jeglichen wissenschaftlichen Diskurs aus dem Œuvre des Künstlers zu streichen. M. E. ist hier Herzner zuzustimmen, wenn sie schreibt: „Im Frühwerk Giorgiones findet das Porträt des jungen Francesco Maria della Rovere seinen angemessenen Platz", und zugleich, restliche Zweifel an der Zuschreibung anerkennend, im Titel ihres Katalogartikels hinter dem Namen Giorgiones ein Fragezeichen setzt.[681]

Abb. 54, S. 191

Während beim Della-Rovere-Porträt doch vieles für eine Autorschaft Giorgiones spricht, ist die Zuschreibungsproblematik bezüglich des Gemäldes *Bildnis eines Ritters mit seinem Knappen* (Florenz, Uffizien) bis heute umstritten. Einigkeit besteht nur hinsichtlich der bemerkenswerten Qualität des Bildes, für dessen Produktion, so Ferino-Pagden, „eigentlich nur ein hervorragender Künstler in Frage kommen sollte".[682] Diese anerkannte Qualifikation änderte indes nichts daran, dass man neben Giorgione auch an weniger bedeutende Künstler, wie Torbido, Caroto, Cavazzola und Romanino, gedacht hat, wobei bisweilen auch die Auffassung, wonach es sich hier um eine „alte Replik eines verlorenen Originals [Giorgiones]" handle, vertreten wurde.[683] Die Forschungsgeschichte setzt zu Beginn des 18. Jahrhunderts ein, als sich das Doppelbildnis im Prager Schloss befand und im Inventar der kaiserlichen Sammlung mit dem Vermerk „Scola Tizian" geführt wurde. Später gelangte das Bild nach Wien, wo es Christian Mechel im 1783 erschienenen Katalog der kaiserlichen Gemäldegalerie als Werk Giorgiones bezeichnet. Immerhin erkannte man demnach schon im 18. Jahrhundert den hohen Qualitätsgrad des Gemäldes. Erst etwa ein Jahrhundert später, als sich mit Cavalcaselle und Morelli eine wissenschaftlichere Kunstbetrachtung abzeichnete, regten sich Zweifel an Mechels Giorgione-Zuschreibung. Die eminent harte Malweise im Doppelporträt brachte mit sich, dass man das Werk der Malerschule von Verona zuordnete. Diesen Vorschlag präzisierten Berenson und Gamba mit der Nennung Cavazzolas, den Letzterer wie folgt charakterisiert: „Als Kolorist ist er echter Veroneser mantegnesker Herkunft und hat keinerlei Beziehungen zu der gleichzeitigen venezianischen Kunst." Zu den Cavazzola-Verfechtern zählen ferner L. Venturi, Wittkover und Richter. Später war es vor allem Hornig, der seine Zuschreibung an Cavazzola mittels einer eingehenden, durch zahlreiche Werkvergleiche gestützten Bildanalyse,



54 *Cavazzola, Bildnis eines Ritters mit seinem Knappen, Leinwand, 90 x 73 cm, Florenz, Uffizien*

den Namen Giorgione allerdings nur am Rande erwähnend, auf eine wissenschaftlich profunde Basis stellte. Auch in der neueren Forschung (Anderson) wurde diese Zuordnung akzeptiert.[684] Riccobonis Zuschreibung an Romanino wurde erst jüngst (unzitiert) von Eller übernommen, der sich zwecks Abgrenzung des Malers von Giorgione mit folgendem Kommentar begnügt: „Romanino füllt die Leinwände im Gegensatz zu Giorgione ohne innere und äußere Spannung wie eine reich gedeckte Renaissance-Tafel."[685] Dies mag stimmen, mehr als fraglich jedoch wird die Sache, wenn Eller hinzufügt: „Die Figuren befinden sich aber im Gegensatz zu Giorgione nicht im Zustand einer inneren Ruhe, sondern scheinen eher einem guten italienischen Wein zugesprochen zu haben."[686] – Mechels Giorgione-Zuschreibung fand erst bei Justi und zwei Jahrzehnte danach bei Longhi Zustimmung. Ihm folgten Ballarin, Lucco und jüngst Natali. Besonders Tschmelitsch erweist sich als glühender Verfechter der Autorschaft Giorgiones, wenn er in empörtem Tonfall bemerkt: „Unverzeihlich bleibt es, vor solchem Bild von einem Nachahmer [Gior-

giones] zu reden. Lächerlich muten da Namen wie Cavazzola oder Torbido an." Gleichsam am Gegenpol angesiedelt ist der Mitverfasser der rezenten Giorgione-Monografie, Pedrocco, der das Doppelbildnis „als unverkennbaren Fremdkörper aus dem giorgionesken Katalog" eliminiert.[687]

Etwa zwei Drittel der Bildfläche einnehmend, steht der Ritter, wie sein Knappe als Halbfigur wiedergegeben, hinter eine Brüstung. Kopf und Rumpf des Gerüsteten sind, von der Mittelachse abweichend, nach links geneigt. Das angehobene Haupt ist gegenüber der Schrägposition des Körpers in leichte Drehung versetzt, en face dargestellt, der Blick hoheitsvoll wie von oben auf den Betrachter gerichtet. Obwohl das Gemälde im Ganzen gesehen nur eingeschränkt Reflexe eines *Giorgionismo* erkennen lässt, scheint zwischen den Gesichtszügen des Ritters und dem Braunschweiger *Selbstporträt* Giorgiones eine gewisse Affinität zu bestehen. Dies zeigt sich – neben der emporgereckten Kopfhaltung – in der leicht vorgeschobenen Kinnpartie, der kräftigen Nase, den tief liegenden Augen, den scharf gezeichneten Brauen und vor allem in der niedrigen Stirn. Trotz dieser unverkennbaren Parallelen ist eine Zuschreibung des Gemäldes an Giorgione problematisch, zumal hinsichtlich der Lichtführung und Modellierung zwischen den beiden Bildnissen tief greifende Differenzen bestehen. Während bei Giorgione das Licht auf das Gesicht fokussiert ist und der Kopfumriss zur Gänze vom Dunkelgrund absorbiert wird, hebt sich das gleichmäßig ausgeleuchtete Haupt des Ritters mit markanter Konturierung von der räumlich abgespalteten Finsternis des Hintergrunds ab. Hornig, für den auch diesbezüglich die Autorschaft Cavazzolas außer Streit steht, registriert zu Recht eine „Ambivalenz der seelischen Grundhaltung" – ein Phänomen, das er auch bei anderen Porträts des Künstlers zu entdecken glaubt; in Wirklichkeit handelt es sich um eine im Œuvre Cavazzolas signifikante Ausnahmeerscheinung, die giorgionesken Einfluss verrät. Die psychische Ambivalenz des Ritters besteht darin, dass „Stolz und Willensstärke" mit „verhaltener Melancholie und einem Anflug von Resignation" einherzugehen scheinen.[688] Nicht zuletzt unter dem Eindruck dieser schwankenden Gemütslage und des verinnerlichten Blicks des Dargestellten glaubte Justi in dem Bild „die Seele Giorgiones, die göttliche" zu erkennen.[689] Das zutiefst ungiorgioneske Interesse am Detail sowie die auf präziser Beobachtung beruhende Wiedergabe des Stofflichen sind die herausragenden Merkmale von Cavazzolas ebenso harter wie unatmosphärischer Formensprache. Dies manifestiert sich bereits am schulterlangen Haar des Ritters, dessen fein gezeichnete Locken von zahllosen goldgelben Reflexlichtern übersät sind, vor allem aber an der Rüstung, deren Spangen, Scharniere, Schuppenmuster und Nägel detailgetreu herausgearbeitet sind. Hinzu kommen hart aufgesetzte Lichter, die neben ihrer modellierenden Funktion der tastbaren Darstellung des kalten Metalls dienlich sind. Hier drängt sich ein Vergleich mit der Rüstung des hl. Nicasius in Giorgiones *Castelfranco-Madonna* auf. Anstatt sich in Details zu verlieren, ist Giorgione bestrebt, mittels spezifischer Lichtführung auch der Schwärze des Materials malerische Wirkungen abzugewinnen. Das bei Cavazzola häufig wiederkehrende Motiv der vor der Brust überkreuzten Arme zeugt laut Hornig vom „trotzigen Selbstbehauptungswillen" des Ritters, kann aber zugleich als Geste des

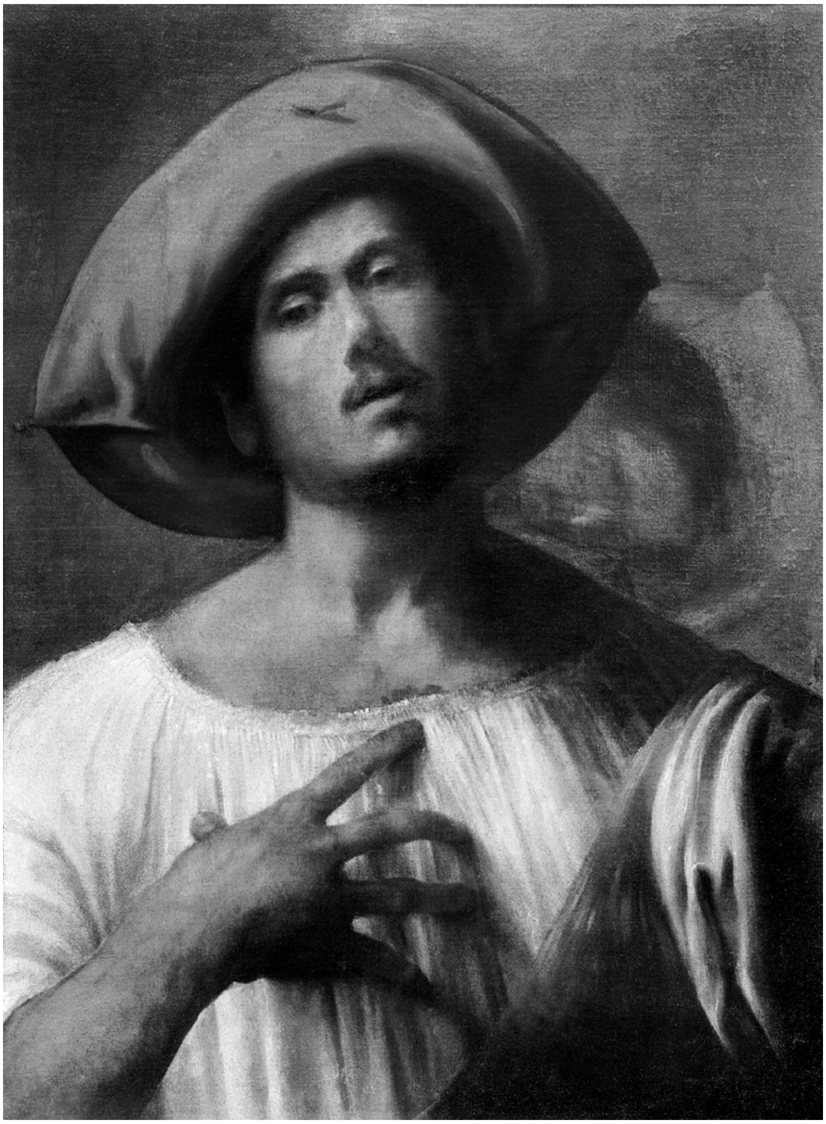
„Sichverschließens " verstanden werden. Der rechte Arm ist abgewinkelt, der Unterarm parallel zur Bilddiagonalen verlaufend. Die Hand ruht auf der Parierstange des gewaltigen Schwerts (ein sogenannter „Beidhänder"), dessen Klinge und Griff mit der Parierstange ein Kreuz bilden, das zum einen als christliches Symbol zu deuten ist, zum anderen das Bildachsenkreuz präludiert. Vom linken Arm sind nur die Finger der Hand sichtbar, wobei der Zeigefinger auf den mit einem Faltenvisier versehenen Prunkhelm zu weisen scheint. Dieser bildet den Ausgangspunkt der für die Dynamik der Komposition so entscheidenden Diagonalen des rechten Unterarms. Die Kollision gerader und gebogener Formelemente sowie die an dieser Stelle gehäuft auftretenden Überschneidungen dürften, so Hornig, „dem Bedürfnis [des Künstlers] nach Dynamisierung der Bildmitte entspringen".[690] Ausgehend vom Helm, der, auf der Brüstung platziert, von einem Sporenpaar und einem Streitkolben flankiert wird, stellt sich neuerlich die Frage nach einer möglichen Urheberschaft Giorgiones. Nützlich erweist sich hier ein Vergleich mit dem *Bildnis des Francesco Maria I. della Rovere*, in dem sich der Helm des Knaben von jenem des Ritters deutlich unterscheidet. Anstatt die materiellen Eigenschaften des Gemäldes zu betonen, gilt Giorgiones Interesse primär dessen malerischer Wiedergabe, die sich vor allem in den vom Licht hervorgerufenen Spiegeleffekten niederschlägt, wogegen am Ritterhelm der Einsatz von hartem Glanzlicht (unterschiedlich dazu der Begriff „Leuchtlicht") für eine präzise Darstellung der metallischen Werte – den vergoldeten Zierrat inbegriffen – sorgt. Räumlich wie kompositionell höchst problematisch ist die Stellung des zwischen Bildrand und Ritter eingeklemmten Knappen, der, im Profil dargestellt, am Rücken seines Herrn zu kleben und aus dem räumlich unbestimmbaren Grund aufzutauchen scheint. Den Ritter überragend, vermittelt er einen nahezu schwebenden Eindruck. Sein rechter Arm ist ähnlich abgewinkelt wie jener des Ritters, wobei unklar bleibt, wohin seine rechte Hand geraten ist. Eigentlich müsste sie zu sehen sein, zumal die dem Betrachter zugekehrte Körperhälfte des Jungen sich auf derselben Bildebene befindet wie die rechte Schulter des Hauptdarstellers. Das Erscheinungsbild des Knappen wird vor allem durch einen prägnanten Bunt-unbunt-Farbkontrast bestimmt, der sich aus dem Weiß der Mütze und dem gesättigten Zinnoberrot des unter dem schwarzen Koller hervortretenden Schulterumhangs zusammensetzt. Damit verleiht der Künstler dem linken Bilddrittel ein dominantes visuelles Gewicht, ohne im rechten Bilddrittel, wo das Schwert vor dem Dunkelgrund eine isolierte Stellung einnimmt, für einen harmonisierenden, das Gleichgewicht wahrenden Ausgleich zu sorgen. Ergebnis ist eine linkslastige, asymmetrische Komposition, die durch die entsprechende Neigung des Ritters, dessen Haupt die vom Knappen gehaltene, von der imaginären Symmetrieachse abweichende Standartenstange zu entwachsen scheint, noch zusätzlich unterstrichen wird. Dies hat zur Folge, dass zwei Drittel der Bildfläche von einem *horror vacui* gekennzeichnet sind, der zwar die plastischen Werte der Gegenstände nicht mindert, aber, anstatt Räumlichkeit zu erzeugen, lediglich eine reliefhafte Wirkung hervorruft – alles zusammengefasst: strukturelle Eigenschaften, nach denen man im Œuvre Giorgiones vergeblich Ausschau hält.

Zu Recht hat Hornig die „Vorliebe für zweidimensionale, lineare Bildkonstruktion" als ein wesentliches Merkmal der Kompositionen Cavazzolas bezeichnet. Daraus resultierend das Resümee des Autors zu den strukturbedingten Ausdrucksqualitäten des Doppelbildnisses: „Die Brüstung unten vervollständigt das Gerüst aus Horizontalen und Vertikalen, das die Bildfläche freirhythmisch gliedert, zugleich rahmt und gitterartig verfestigt […]. Die wie in momentaner Drehung begriffene Gestalt des Ritters scheint sich in dem Gefüge der Vertikalen zu winden und wirkt wie gelähmt und festgebannt. […] Die vorgestellten Personen befinden sich im räumlich Unbestimmbaren […]. Sie bleiben in sich selbst befangen, abweisend und einsam."[691]

Von Mechel zufolge handelt es sich hier um Bildnisse des Kondottiere Gattamelata und dessen Sohn Antonio – ein Identifikationsversuch, den die Forschung als historisch völlig unbegründet längst zurückgewiesen hat. Ebenso unhaltbar ist Luccos Vorschlag, den Dargestellten mit Jacopo Pesaro (Bischof, Malteserritter und „General der Kirche") zu identifizieren. Als einziger Beleg dafür dient ihm ein Verweis auf Tizians in Antwerpen aufbewahrtes Gemälde *Bischof Jacopo Pesaro wird von Papst Alexander VI. dem hl. Petrus vorgestellt* (ca. 1510 oder 1513), in dem zu Füßen des Thronpodests ein Helm platziert ist, der, abgesehen vom fehlenden Visier, jenem im Doppelbildnis gleicht. [692] Berechtigt ist die Frage, ob hier überhaupt ein konkretes Porträt vorliegt. Tschmelitsch dürfte das Richtige treffen, wenn er vom „archetypischen Urbild" eines Kondottiere spricht und Jakob Burckhardt zitiert, der den Kondottiere als „das geniale Individuum, das in schrankenloser Ungebundenheit die Welt nach dem eigenen Gesetz zu formen trachtet" charakterisiert.[693] Überlegenswert ist ferner der Hinweis Ballarins auf eine mögliche literarische Quelle bei Plinius, gemäß der Apelles ein Bildnis von Kleitos, Alexanders geliebtem Truppenbefehlshaber, gemalt hätte – und zwar in dem Moment, als „ihm sein Knappe den Helm reichte, ehe er sich auf sein Pferd schwang, um in die Schlacht zu reiten".[694] Eine literarische Implikation dieser Art hätte Giorgiones Bestreben, dem Betrachter mehrere Deutungsmöglichkeiten anzubieten, gewiss entsprochen. Obwohl das Doppelporträt laut Ferino-Pagden zweifelsfrei „giorgionesken Geist atmet", gibt es jedoch aus stilistisch-formaler Sicht m. E. kaum Gründe, Hornigs Zuschreibung an Cavazzola abzulehnen. Ob dessen erst etliche Jahre nach Giorgiones Tod ansetzender Datierungsvorschlag „zwischen 1518 und 1522" akzeptabel ist, sei jedoch dahingestellt.[695]

Abb. 55, S. 195
Abb. 56, S. 196

Bezüglich der Gemälde *Der leidenschaftliche Sänger* und *Der Flötenspieler* (beide in Rom, Galleria Borghese) eröffnet sich eine Zuschreibungsproblematik, welche die Forschung in mehrere Lager gespalten hat. Die beiden maßgleichen Bilder gehören seit Beginn des 17. Jahrhunderts zur Sammlung des Kardinals Scipione Borghese, in deren erstem Katalog (1650) sie Giorgione zugewiesen und als „Die zwei Narren" betitelt werden.[696] Dieser Zuschreibung widersprach am Ende des 19. Jahrhunderts A. Venturi. Seiner Zuordnung der Gemälde an Domenico Capriolo folgten Berenson und Fiocco, während Longhi sich zunächst für Domenico Mancini aussprach, um später wieder zu Giorgione zurückzukehren. Gamba hingegen



55 *Anonymer Giorgione-Nachfolger, Der leidenschaftliche Sänger, Leinwand, 105 x 78 cm, Rom, Galleria Borghese*

dachte an einen provinziellen, unter Pordenones Einfluss stehenden Maler.[697] 1920 kam Bewegung in die Forschung, als Ravà in Gabriele Vendramins Nachlassinventar (1568) ein Dokument entdeckte, in dem „ein Bild von der Hand des Zorzon aus Castelfranco, mit drei zum Gesang vereinten Personen" genannt wird.[698] Wie Longhi sah auch Della Pergola die beiden Bilder der Galleria Borghese als Bestandteile des Vendramin'schen Gemäldes. Dieses sei später zerschnitten worden und der mittlere Sänger verloren gegangen. Auch die eigenhändige Ausführung durch Giorgione stellt die Autorin außer Zweifel.[699] Diese Fragmentierungsthese wurde von Anderson widerlegt, nachdem sich schon zuvor Tschmelitsch mit der Problematik beschäftigt hatte, ohne von der Verfasserin erwähnt zu werden.[700] Ausgehend von Della Pergolas These, hätte die Breite des Gemäldes nahezu zweieinhalb



56 Anonymer Giorgione-Nachfolger, Flötenspieler, Leinwand, 105 x 78 cm, Rom, Galleria Borghese

Meter betragen und damit alle vergleichbaren Werke Giorgiones in der Breitenerstreckung bei Weitem übertroffen. So gedacht ist es kaum vorstellbar, dass der Künstler bei der Umsetzung eines eher bescheidenen Sujets – der Darstellung von lediglich drei, auf Brustbildgröße reduzierten Musikanten – eine derart monumentale Malfläche beansprucht hätte. Bei einem ähnlichen Thema, dem *Vokalkonzert* (Hampton Court) – einem weit anspruchsvolleren Kompositionsschema –, hatte er sich mit einem erheblich knapper bemessenen Bildformat (Breite: 98 cm) begnügt.

Abb. 49, S. 174

Nachdem schon früher eine qualifizierte Mehrheit von Experten – darunter etwa Pallucchini, Morassi und Tschmelitsch oder Pignatti, der für einen Nachfolger Giorgiones plädierte – eine Autorschaft Giorgiones bestritten hatte, kam es in der

rezenten Forschung neuerlich zu einer Auseinandersetzung mit der Zuschreibungsproblematik, wobei sich zwei Parteien herausbildeten. Während die eine – prominent besetzt mit Ballarin und Lucco – abermals zum Namen des Meisters aus Castelfranco zurückkehrte, verwies die andere – repräsentiert durch Coliva, Anderson und Pedrocco – den Urheber der beiden Werke in die Anonymität des 16. Jahrhunderts.[701] Letzteres wird vorwiegend mit der mangelnden Qualität der Bilder begründet, die, so Pedrocco, „nicht nur Giorgiones sicheren Werken, sondern zugleich der gesamten venezianischen Kunst des frühen Cinquecento fremd ist".[702] Schon vor einer detaillierten Qualitätsprüfung fallen zwei Merkmale ins Gewicht, die gegen eine Zuschreibung der beiden Borghese-Gemälde an Giorgione sprechen: zum einen deren über einen Meter betragendes Höhenmaß, dem man in keinem Brustbildporträt Giorgiones begegnet, zum anderen die auffallende Disproportionalität der Dargestellten. Im Vergleich mit den mächtigen Oberkörpern, die, sofern man sie sich nach unten zu vervollständigt vorstellt, den Eindruck veritabler Riesenfiguren vermitteln, sind die Köpfe ausnehmend klein – bereits den Stileigenschaften des Manierismus angenähert – dimensioniert, auch dies eine bei Giorgione undenkbare Eigenschaft. Von Giorgione ebenfalls abweichend die Position des beinahe in das obere Bilddrittel versetzten Haupts des *cantatore appassionato*, dessen rote, weit ausladende und mit vorkragender Krempe versehene Kopfbedeckung auf dem Gesicht ein lebhaftes Licht-Schatten-Spiel erzeugt. Allein das nach links geneigte, angehobene und dadurch in leichter Untersicht wiedergegebene Haupt (vgl. Giorgiones *Selbstbildnis*), Anklänge an ein *sfumato* und der verinnerlichte Gesichtsausdruck bezeugen giorgionesken Einfluss. Davon weit entfernt die unnatürlich überlängten, zudem von den Bildrändern überschnittenen Schulterkonturen sowie ein übersteigertes Pathos, das in der Effekt haschend an die massige Brust herangeführten Hand mit spinnenlangen, gespreizten Fingern zum Ausdruck gelangt. Ein ungelöstes Problem ist der rechts vom Sänger in horizontaler Lage auftauchende, wie abgetrennt anmutende, schemenhafte Männerkopf, der als Produkt freier Fantasie gleichsam als ‚Gedankenbildnis' figuriert. Erinnert sei hier an den ersten Herausgeber des Borghese-Sammlungskatalogs, der den Sänger als *buffone* bezeichnet hat. So gedacht könnte man das ominöse Begleitbildnis metaphorisch im Sinne des sprichwörtlichen „Schalks, der dem Narren/Sänger im Nacken sitzt" verstehen. Noch spekulativer ist Tschmelitschs Deutungsversuch, dem zufolge es sich hier um ein „surreal gesehenes Selbstbildnis" des unbekannten Malers handle. Dazu der Autor weiter: „Gewiss mag diese Besonderheit den Schlüssel für die Zuschreibung enthalten. Weist er auf die Nachbarschaft des Dosso Dossi?" Was Tschmelitsch als Frage formuliert, wird bei Eller unversehens zur Gewissheit, wenn er das Werk im Verzicht auf jeglichen stilkritisch-komparatistischen Beweis und, ohne den Verfasser zu zitieren, nun tatsächlich Dosso Dossi zuordnet und völlig unbegründet mit „um 1515" datiert.[703] Auch beim *Flötenspieler* besteht, wie bei dessen Pendant, zwischen dem gigantischen Oberkörper und dem kleinen Kopf ein krasses Missverhältnis. Mit dem grimassierenden Gesichtsausdruck, dem verschmitzt mit dem Betrachter kokettierenden Blick sowie dem zum Gelächter ansetzenden, geöffneten Mund des Musikanten bringt der Maler eine „naturalistische" Note ins Spiel,

die laut Tschmelitsch für den „Romantiker" Giorgione völlig undenkbar wäre. Mehr noch als beim *Sänger* trägt auch die mangelhafte Qualität der Körperdarstellung dazu bei, eine Autorschaft Giorgiones nachdrücklich von der Hand zu weisen. In der Tat bringt die jähe Kopfwendung des Flötisten den Maler in ernste Schwierigkeiten, die einzelnen Körperteile zu einem überzeugenden Ganzen zu verschmelzen. Dies beginnt schon am inhomogen auf dem Rumpf sitzenden Hals und setzt sich fort an der zeichnerisch unbewältigten Schulterpartie, der ein stattlicher Buckel entwächst – ganz zu schweigen von dem missratenen Maßverhältnis zwischen dem überlangen Oberarm und dem stummelartigen Unterarm, dem ein perspektivisch verfehlter Verkürzungsversuch zugrunde liegen mag. Das Licht fällt von rechts auf den *buffone*, also in entgegengesetzter Richtung zum *Sänger*. Schon allein diese voneinander abweichende Lichtführung schafft Gewissheit, dass es sich hier, wie bereits Ballarin betont hat, um zwei selbstständige Bilder handelt. Daraus resultiert ein weiteres Gegenargument zu Della Pergolas These eines breitformatigen, drei Personen umfassenden Gemäldes. Zugleich wird auch deren Zuschreibung an Giorgione hinfällig, zumal dieser nie auf die Idee gekommen wäre, in einem und demselben Gemälde – vor allem in den Gruppenbildnissen – zwei derart widersprüchliche Lichtquellen zum Einsatz zu bringen.

Abb. 57, S. 199

Das Urteil Salomons **in Kingston Lacy/Dorset (Bankes Collection)**

Wie Urkunden nahelegen, dürfte das unvollendete Gemälde mit jenem Leinwandbild identisch sein, das die *Tre Capi*, die Vorsteher des *Consiglio dei Dieci*, bei Giorgione für ihren Audienzsaal im Dogenpalast bestellt hatten. Nach mehrheitlicher Auffassung sei dieses Werk der Brandkatastrophe von 1574 (spätestens dem zweiten Brand im Jahr 1577) zum Opfer gefallen. Tatsächlich aber dürfte es das Atelier Giorgiones zu dessen Lebzeiten nie verlassen haben, zumal es kaum vorstellbar ist, dass der Meister aus Castelfranco es seinen Auftraggebern im unfertigen Zustand geliefert hätte. Die Identifizierung dieses Gemäldes von Giorgione mit jenem in Kingston Lacy geht auf Crowe & Cavalcaselle zurück.[704] Dahinter stand die Überlegung, dass die *Tre Capi* das höchste Richteramt in der Republik bekleideten. Verständlich ihr Wunsch, der bereits mehr als ein halbes Jahrhundert zuvor entstandenen und an der Nordecke des Foscari-Traktes situierten Skulpturengruppe mit dem Salomo-Urteil, das ihnen beim Durchschreiten der Porta della Carta täglich vor Augen stand, ein für ihren Sitzungssaal in Malerei gefertigtes, themengleiches Pendant gegenüberzustellen, ausgeführt in einem der Würde und Dimension des Raumes entsprechend großen Bildformat. Von der Möglichkeit eines privaten Auftraggebers ist insofern abzusehen, als alle von Giorgione für Adelsfamilien gemalten Bilder erheblich kleiner dimensioniert sind als jenes in Kingston Lacy, dessen Maße (208 x 318 cm) den einem Staatsauftrag adäquaten Anspruch auf Monumentalität erheben.

Zwei Dokumente bezeugen den Auftrag des *Consiglio dei Dieci* an „Maistro Zorzi da Castelfranco, depentor, per far el teller [= Leinwand beziehungsweise Ge-



57 *Giorgione (unter Mitwirkung von Sebastiano del Piombo), Das Urteil Salomons, Leinwand, 208 x 315 cm, Kingston Lacy (Dorset), Bankes Collection*

mälde] da esser posto a la udienzia [= Audienzsaal] de lo ill.mo conseglio". Beide beinhalten Zahlungsanweisungen an den Künstler, die eine vom 19. August 1507 in Höhe von 20 Dukaten, die andere vom 24. Januar 1508 mit 25 Dukaten. Das Fehlen einer Schlussabrechnung scheint die ausstehende Lieferung des unfertigen Gemäldes zu bestätigen. Der verbreiteten Auffassung, wonach das Bild („el teller") beim Brand von 1574 vernichtet worden sei, folglich nicht mit jenem in Kingston Lacy ident sein könne, hat Hornig nachdrücklich widersprochen. Unter Berufung auf Bardi und Sansovino weist er nach, dass die Räume des Consiglio dei Dieci (die „stanza dei Tre Capi" eingeschlossen) den Brand unversehrt überstanden hätten, was auch heute noch die originalen Deckengemälde Paolo Veroneses und seiner Mitarbeiter aus den 50er-Jahren bezeugen. Der zweite Brand von 1577 kommt hier ohnehin nicht in Betracht, da dieser nur im Westteil des Dogenpalastes gewütet hat.[705]

Das Gemälde wurde von Ridolfi in der Sammlung Grimani besichtigt und erstmals als Werk Giorgiones identifiziert. In seinen „Le Maraviglie dell'Arte" (1648) verweist der Verfasser vor allem auf die „maniera grande di Giorgione", zudem erwähnt er auch den unfertigen Zustand des Henkers („la figura del ministro non finita"). 1811/12 gelangte das Werk in den Besitz der Sammlung Marascalchi in Bologna, wo es Lord Byron sah. In einem Brief vom 26. 2.1820 berichtet der

Dichter seinem Freund Lord W. Bankes von der hohen Qualität des Bildes, mit der nachdrücklichen Empfehlung, es zu kaufen. Erst einige Jahre danach erwirbt es dieser für seine Sammlung in Kingston Lacy, wo es sich heute noch befindet.

Seit Rumohr (1827) herrschte im 19. Jahrhundert uneingeschränkte Einigkeit über Giorgiones Urheberschaft. Waagen bezeichnete das Gemälde sogar als „bedeutendste Komposition" des Künstlers. Ihm folgten vor allem Crowe & Cavalcaselle und Lübke.[706] Beginnend mit Berenson (1903) und Venturi (1913), entschied sich im 20. Jahrhundert eine klare Mehrheit für Sebastiano del Piombo, dem die neuere Forschung das Bild in Kingston Lacy fast ausschließlich zuschreibt. Hier alle in diese Richtung argumentierenden Autoren zu erwähnen, würde wohl zu weit führen. Genannt seien zunächst lediglich jene Stimmen, die vorbehaltlos für Giorgione plädieren: zunächst Cook, dann Justi, dem wir bis heute die beste Analyse des Werks verdanken, weiters Schubring, der das Werk als „Giorgiones mächtigstes Bild" einschätzt, ferner Richter, der die Überzeugung vertritt, dass nur Giorgione der Autor sein kann, und für den eine Partizipation Sebastianos an der Invention des Bildes unvorstellbar ist. Ihm folgen Gamba, später Tschmelitsch mit der enthusiastischen Bemerkung, „dass dieses Bild nicht nur [Giorgiones] vollgültigstes Werk der strengen Hochrenaissance ist, sondern dass das für die venezianische Malerei insgesamt gilt".[707] Hervorgehoben sei nicht zuletzt Hornig, der sich als geradezu leidenschaftlicher Giorgione-Befürworter erweist und dessen analytische wie komparatistische Bemühungen ihresgleichen suchen. Völlig unverständlich, dass seine vielfältigen Argumente – einschließlich seiner zutreffenden Bestrebungen, Sebastianos begrenzte Leistungsfähigkeit zu kritisieren – seitens der Sebastiano-Verfechter unreflektiert geblieben sind. Im Übrigen zählen Braunfels und Morassi zu den wenigen Forschern, für die der Kompositionsentwurf durch Giorgione unbestritten ist. Indes halten auch sie an Sebastianos Funktion als ausführendes Organ fest – unsicher, in welchem Ausmaß.[708]

Weshalb Giorgione das Werk unvollendet ließ, ist rätselhaft. War es eine selbstkritische Haltung gegenüber seinem Gesamtkonzept, dessen kompositionelle Bewältigung durch das für ihn ungewohnt große Bildformat erschwert wurde, oder doch eher der Umstand, dass ihn der vielleicht unerwartete Großauftrag zur Freskierung der Fondaco-Fassaden zum Abbruch der Arbeiten am Salomo-Urteil gezwungen hat? Eine gleichzeitige Beschäftigung mit den Fresken, für die eine im Dezember 1508 angefertigte Schlussabrechnung tradiert ist und für deren Ausführung allein schon witterungsbedingt lediglich die Frühjahrs- und Sommermonate infrage kamen, hätte wohl auch jeden anderen Künstler überfordert. So gesehen war dringend für Ersatz zu sorgen. Dass der mittlerweile auf Beschleunigung drängende Consiglio dei Dieci Sebastiano del Piombo mit der Finalisierung des Staatsauftrags betraute, gilt als sehr wahrscheinlich. Indes führte auch Sebastianos Eingriff nicht zur Vollendung des Gemäldes. Vor allem der Verzicht des Malers auf eine ergänzende Darstellung der für das Verständnis des Bildinhalts unabdingbaren Kinder der beiden sich dem Urteilsspruch Salomons stellenden Mütter dürfte bei den *Tre Capi* Befremden hervorgerufen haben, was vermuten lässt, dass diese von einer Präsentation des Werks in ihrem Audienzsaal Abstand genommen ha-

ben. Für Hirst, der das Gemälde zur Gänze für Sebastiano in Anspruch nimmt, folglich einen Zusammenhang mit Giorgiones Staatsauftrag ablehnt, stellt sich der Sachverhalt naturgemäß ganz anders dar. Ihm zufolge sei das Werk von Andrea di Nicolò Loredan für dessen Palast am Canal Grande (errichtet 1502–1509; später Palazzo Vendramin-Calergi) bestellt worden. Die Tatsache, dass Andrea in den Jahren 1506, 1509 und 1510 im Consiglio dei Dieci den Vorsitz innehatte, lässt vielleicht sogar den Schluss zu, dass er in dieser Funktion den Auftrag an Giorgione angeregt und das von Sebastiano ebenfalls unvollendet belassene Gemälde nach dessen behördlicher Zurückweisung in seinen Familienpalast transferiert hat.[709]

Für den Saal des obersten Tribunals hätte sich in der Tat kein anderes Bildthema besser geeignet als das Urteil Salomons – ein Sujet, mit dem sich Giorgione bereits etwa ein Jahrzehnt zuvor am Anfang seiner Karriere beschäftigt hatte. Für den Vollzug des Staatsauftrags wäre wohl kaum ein anderer Maler als der neben Giovanni Bellini in venezianischen Adelskreisen am meisten geschätzte Meister aus Castelfranco infrage gekommen – gewiss auch nicht der um etwa acht bis zehn Jahre jüngere Sebastiano del Piombo, der damals erst am Beginn seiner künstlerischen Laufbahn stand. – Im Rückblick auf das kleinformatige *Urteil Salomons* (Florenz, Uffizien) wird manifest, welch raschen Entwicklungsgang Giorgione innerhalb einer erstaunlich kurzen Zeitspanne vollzogen hat. Während er im Florentiner Gemälde, in dem die Szene im Freien vor einem Landschaftshintergrund spielt und die Figuren in gleichförmig parataktischer Reihung angeordnet sind, noch ganz dem Quattrocento verpflichtet ist, markiert er mit dem *Urteil Salomons* in Kingston Lacy bereits den Höhepunkt der venezianischen Hochrenaissancemalerei. Erste Ansätze dazu gab es bereits etwa zwei Jahre zuvor in Giovanni Bellinis *Pala di San Zaccharia* (dat. 1505), die jedoch in ihrer Gesamtanlage immer noch der Sacra Conversazione-Tradition des Quattrocentos verpflichtet ist. Anders als im Florentiner *Urteil Salomons* ist das Figurenensemble nunmehr in einer dreischiffigen, im Mittelschiff von einem Tonnengewölbe überhöhten Kolonnadenhalle angesiedelt, woraus Hornig auf eine Reise Giorgiones nach Rom schließt.[710] Offensichtlich ist hier Giorgione der Tradition römisch-antiker Basiliken gefolgt, in deren Apsiden auch Gerichtsverfahren abgewickelt wurden. Gestützt auf die 1986 gefertigte und von Laing und Hirst interpretierte Reflektografie, sieht sich Lucco mit seiner vorbehaltlosen Zuschreibung des Werks an Sebastiano bestätigt, wobei er sich – was das bauliche Konzept anlangt – auf die angeblich „größten Ähnlichkeiten mit der klassisch-monumentalen Architektur [Sebastianos] der Orgelflügel in San Bartolomeo“ beruft – ein wenig beweiskräftiger Vergleich, zumal der Maler dort unter dem Einfluss der die Figuren rahmenden Pfeilerarkaden von Gentile Bellinis Orgelflügel für San Marco gestanden war; mit der Säulenhalle im *Salomon-Urteil* bestehen hier jedenfalls keinerlei Gemeinsamkeiten. Deutlicher als zuvor, als das Gemälde, wie alte Aufnahmen bezeugen, nach einem restaurativen Eingriff eine mehr oder weniger „vollendete Wirkung“ zeigte, konnte man nun anhand der Reflektografie feststellen, dass es mehr „Unfertigkeiten“ (*pentimenti,* Vorzeichnungen, Korrekturen usw.) aufweist, als ursprünglich angenommen. Auf dieser Basis konnten Laing und Hirst in der

Abb. 9, S. 35

Komposition (vorzugsweise im Architekturbereich) mehrere Entwicklungsschritte eruieren. Für das erste Stadium ist ein verhältnismäßig einfacher Raum mit zwei runden, symmetrischen Fenstern seitlich des Throns – das linke noch gut wahrnehmbar – rekonstruierbar. In einem weiteren Entwurf verliefen die Stufen zum Thron – wie noch an der untersten Stufe zu erkennen ist – gerade, das heißt, parallel zur Bildfläche. Erst in der letzten Phase erlangte die Architekturkulisse ihr aktuelles Aussehen, hinzugenommen „das unvermittelte Erscheinen des nackten Scharfrichters“ (Lucco). Dass dieser Entwicklungsprozess – von der Einfügung des Scharfrichters abgesehen – nicht auf Giorgione sondern ausschließlich auf Sebastiano zurückzuführen sei, entbehrt m. E. der Beweiskraft.[711]

Die Architekturkulisse ist – mit Ausnahme der Gewölbeansätze – durchgehend in Weißgrau gehalten und unterscheidet sich von jenen der venezianischen Quattrocento-Malerei, die fast immer polychrom ausgestaltet sind. Darin manifestiert sich eine klassische Note, die etwa Carpaccios Innenräumen noch zu Beginn des Cinquecentos völlig fremd war. Die zentralperspektivisch und symmetrisch konzipierte Säulenhalle bildet das Grundgerüst der gesamten Komposition. Die querschnitthaft, also bildparallel angelegten Interkolumnien der vorderen Säulen verleihen dem Ganzen einen nahezu triptychonartigen Charakter. Das Fehlen einer vierten, die Stringenz der Symmetrie betonenden Säule links außen lässt sich dahin gehend begründen, dass hier einst ein beträchtliches Stück Leinwand, dessen Breite Tschmelitsch auf etwa 47 cm schätzt, abgetrennt worden ist.[712] Im Übrigen ist der Maßstab des Bauwerks im Verhältnis zur Figurengröße zu klein dimensioniert. Justi zufolge „war man vom Quattrocento her noch an diese Freiheit gewöhnt. Im Sinne der älteren Kunst ist es auch, dass die Säulen, deren Reihen erst hinter den Figuren beginnen, vollständig auf dem Bild zu sehen sind, bis zum Gebälk hinauf“.[713] Raffael wird in der *Schule von Athen* (Vatikan, Stanza della Segnatura, 1509/11) mit dieser Tradition radikal brechen. Desgleichen Andrea del Sarto in seinem Fresko mit der *Wunderbaren Heilung* (dat. 1510, Florenz, SS. Annunziata), erkauft allerdings um den Preis, dass die wie bei Giorgione sich zum Kompositionsdreieck schließenden Figuren von der Massigkeit der maßstabgerechten Apsisarchitektur fast erdrückt werden. Dass laut Justi bei der Planung und Ausführung der Säulenhalle sowie des perspektivisch angelegten, „sachlich und trocken“ gemalten Marmorbodens die Hand eines Gehilfen beteiligt war, ist fraglich. Ebenso die daraus resultierende These, Giorgione habe sein Figurenensemble erst nachträglich in den Architekturrahmen eingefügt.[714] Dagegen ist einzuwenden, dass der Künstler mit dem Problem der malerischen Wiedergabe von Säulenstellungen durchaus vertraut war. Wie Ridolfi berichtet, hat Giorgione am Fondaco „prospettive di colonne“ mit Reitern gemalt. Zu Recht sieht Hornig keinen Grund zur Annahme, dass hinsichtlich Figur und Raum zwei unterschiedliche Konzepte beziehungsweise separate Arbeitsschritte vorliegen. Dem Autor zufolge „dient die Architektur viel weniger als Gehäuse für die Gestalten, sondern sie gliedert und akzentuiert die Bildfläche, sie verschmilzt mit den Figuren zu einem ‚Bildleib‘, wie Hetzer sagen würde“.[715]

Wie schon erwähnt, steht die Säulenhalle im Zeichen strenger Symmetrie, die von der Figurenkomposition teils strikt befolgt, teils spannungsvoll im Sinne einer

„offenen" Symmetrie konterkariert wird. Über all dem steht das für die klassische Kunst so signifikante Gesetz von Kontrast und Ausgewogenheit, mit dessen Umsetzung Giorgione hier alle venezianischen, zu Beginn des Cinquecentos tätigen Maler übertroffen hat. Mit der auf rhythmisierte „Gruppenbildung" abzielenden „Gestalt"-Gesetzlichkeit Giorgiones hat sich Justi in seiner vorbildlichen Werkanalyse eingehend befasst und nicht zuletzt darin den hohen Qualitätsrang des Gemäldes erkannt. Bemerkungen wie: „So sind alle Figuren in die ausgewogene Gegensätzlichkeit des Ganzen einbezogen […] Beziehungen und Gegensätze laufen vielfältig von Gestalt zu Gestalt, springen von einer Bildhälfte zur anderen hinüber […] Verschlingung der Gegensätze, die Zusammenfassung zum Gesamtrhythmus" bestätigen das tiefe Verständnis des Autors für das Wesen von *Gestalt* als *Ganzheit*, die – populär definiert – mehr ausmacht als die Summe der Teile.[716]

Salomon, der mächtigste und weiseste König und Richter der Heiligen Schrift, thront auf einem hohen Stufenpodest, so weit dem oberen Bildrand angenähert, dass er die Köpfe der Versammelten bei Weitem überragt. Von den Schultern aufwärts wird er vom Tonnengewölbe und Apsisbogen umrahmt, hinterfangen von einem purpurfarbenen Ehrentuch, von dem sich der von einer Lichtaura umgebene, fast völlig abgedunkelte Kopf nachdrücklich abhebt. Die enorme Höhe des Thronbaus und die Leere des Raums davor erinnern Hornig an die *Castelfranco-Madonna*.[717] Darüber hinaus sind auch im *Salomon-Urteil* angesichts einer altarhaft feierlichen Wirkung und eines gleichseitigen Bildaufbaus Anklänge an den Typus einer Sacra Conversazione zu registrieren. – Trotz tiefer Schattenbildung, der etwas Geheimnisvolles anhaftet, ist erkennbar, dass der Blick Salomons (ungewöhnlich dessen fast schon kindliche Gesichtszüge) nach rechts auf die „gute" Mutter fällt, wogegen dessen Beine – das linke abgewinkelt auf die trommelartige Thronstufe gesetzt und das rechte auf die obere Podeststufe gestützt – schräg in Gegenrichtung weisen. Allein schon mit dieser ambivalenten Haltung bekundet der königliche Richter sein tiefes Gerechtigkeitsempfinden, indem er beiden Streitparteien gleichermaßen Gehör schenkt, und dies, wie seine lässig auf den Thronwangen ruhenden Arme zeigen, im Verzicht auf jegliche unterstützende Gestik. Er trägt eine dunkelgraue Tunika und eine um den Leib geschlungene, an der rechten Schulter verknotete Toga, deren Blau zum Teil abgedunkelt ist; im Kontrast dazu die grellen Lichtreflexe, welche die abgestufte Beinhaltung akzentuieren. Auch die Faltengebung der Toga leistet einen wichtigen Beitrag zur beidseitigen Zuwendung des Richters. Den beiden von links ansteigenden Faltenbündeln – das eine in der Hüftpartie, das andere am unteren Saum des Kleidungsstücks – antwortet eine von den Schultern nach rechts fallende Faltenbahn, welche – parallel dazu der schräge Schattenstreifen am Ehrentuch – die Blickrichtung Salomons unterstreicht. Schon an dieser Stelle, dem Kulminationspunkt der Komposition, wird dem für die Hochrenaissance bestimmenden Gesetz von Kontrast und Ausgewogenheit beziehungsweise dem Streben nach dem Gleichgewicht der Kräfte Rechnung getragen.

Salomon wird wie in einer Sacra Conversazione von zwei Männerfiguren flankiert, die auf der untersten Thronstufe stehen, allerdings in unterschiedlicher Dis-

tanz zum Richter, womit das Gesetz der strengen Symmetrie merklich gelockert wird. Links befindet sich, der Frontsäule angenähert, ein junger Krieger, den eine dunkle Senke vom Richter trennt. In diese Lücke zwängt sich ein Knabe, der mit gespannter Neugier die Aktion des Henkers beobachtet. Mit seinem krausen Lockenkopf und – abgesehen von Streiflichtern an Nase und Wange – fast gänzlich verschatteten Gesicht erinnert er in frappanter Weise an den jugendlichen Hirten im *Concert champêtre*. Das Haupt des Kriegers ist ins Profil gedreht, sein Blick auf die „gute" Mutter gerichtet. Er trägt einen orangegelben Umhang, der das nackte, leicht geknickte Spielbein frei lässt und quer über den Oberkörper drapiert ist. Der Saum des Umhangs korrespondiert mit den beiden Faltenschrägen im Gewand des Richters und verstärkt die Aufwärtsbewegung der linken Figurenkomposition. Der Jüngling, in dem Hornig eine Affinität mit dem Mann in der *Tempesta* zu entdecken glaubt, hält einen Schild, den er der heranstürmenden „schlechten" Mutter, die ihn übrigens fast zur Hälfte verdeckt, wie zum Schutz des Thronenden entgegenstellt.[718] So gesehen verkörpert er die königliche Macht, der rechts vom Thron die Gestalt des die richterliche Klugheit versinnbildlichenden bärtigen Greises gegenübersteht. Als weiser Ratgeber Salomons ist er diesem – im Kontrast zur Gegenseite – ganz nahe gerückt, nur durch einen schmalen hellen Spalt vom runden Thronsockel getrennt. Er präsentiert sich als blockhafte Figur, deren radikale Geschlossenheit seinem verinnerlichten Wesen entspricht. Nachsinnend neigt er sein von einem dunkelblauen Turban bedecktes Haupt, mit geschlossenen Augen dem Richterspruch lauschend. Hervorstechend das Ziegelrot des Mantels, das mit seinem hohen, kaum vom Licht berührten Sättigungsgrad als intensivster Buntfarbwert in Erscheinung tritt. Das Rot des Ratgebers und das feurige Orangegelb des Schildhalters verbinden sich mit dem Geistiges symbolisierenden Blau Salomons zur Primär-Farbtrias, mit der die dominierende Stellung der drei Protagonisten auch koloristisch zum Ausdruck gelangt. – Als Giorgione den klassisch beruhigten Ratgeber konzipierte, stand er offensichtlich unter dem Eindruck von Giovanni Bellinis in Farbe und Haltung ähnlich formulierter Gestalt des hl. Hieronymus (*Pala di San Zaccharia*) – desgleichen beim Bärtigen in den *Drei Philosophen*. Unter Hornigs zahlreichen Versuchen, beim *Salomon-Urteil* Giorgiones Autorschaft nachzuweisen, überzeugt vor allem der Vergleich mit der gesenkten Kopfhaltung des hl. Josef in den beiden Washingtoner Bildern (*hl. Familie-Benson* und *Allendale-Anbetung*) sowie in der Londoner *Anbetung der Könige* – und zwar fokussiert auf die verblüffend ähnliche Kopfneigung des Nährvaters. „Der Nasenrücken […] zieht sich tief herab. Augen und Mund versinken in tiefe Schattenhöhlungen."[719]

Die beiden Mütter sind weit voneinander getrennt am Fuß des Thronpodests angeordnet, in ihrer symmetrischen Position insofern gelockert, als die „gute" Mutter in symbolischer Absicht erheblich näher als ihre Gegenspielerin an Salomon, den Hüter der Gerechtigkeit, herangerückt ist. Dazwischen darf man sich das am Boden liegende, zwar geplante, aber nicht ausgeführte tote Kind vorstellen. Abweichend von der ikonografischen Tradition, der Giorgione noch in seinem Florentiner *Salomon-Urteil* gefolgt war, ist nun nicht mehr der richterliche Befehl zur

Halbierung des lebenden Kindes dargestellt, sondern die den wahren Sachverhalt verdrehende Anklage der „schlechten" Mutter, deren Wortlaut dem Alten Testament (1 Könige 19–21) wie folgt zu entnehmen ist: „Nun starb der Sohn dieser Frau während der Nacht; denn sie hatte ihn im Schlaf erdrückt. Sie stand mitten in der Nacht auf, nahm mir mein Kind weg und legte es an ihre Seite. Ihr totes Kind aber legte sie an meine Seite. Als ich am Morgen aufstand, um mein Kind zu stillen, war es tot. Als ich es aber am Morgen genau ansah, war es nicht mein Kind […]." Die so zu Unrecht verklagte „gute" Mutter verhindert die Urteilsvollstreckung, indem sie die falsche Beschuldigung hinnimmt und der Klägerin ihr eigenes Kind überlässt, um ihm wenigstens das Leben zu retten. Salomon erkennt darin die wahre Mutter und spricht ihr das Kind zu. Die Verleumderin eilt, den Mantel nachschleifend und die Säule überkreuzend, in hektischer Bewegung voran, in ihrer ausfahrenden Schrittstellung mit jener des Henkers übereinstimmend. Sie ist in Dreiviertel-Rückenansicht wiedergegeben, ihr verschattetes Gesicht in verlorenem Profil dargestellt; lediglich ihr angehobenes Haupt bezeugt die auf Salomon zielende Blickrichtung. Die Dynamik ihrer geneigten und emporgereckten Körperhaltung setzt sich im schräg drapierten Umhang des Kriegers fort und mündet in den rechten Arm des Richters – parallel dazu die beiden schräg aufwärts weisenden Faltenbahnen seiner Toga. Im Ganzen gesehen ist demnach in der linken Bildhälfte ein lebhafter, durch zahlreiche Überschneidungen gekennzeichneter Bewegungsstrom vorherrschend, mit dem rechts – abgesehen von dem erst nachträglich ergänzten Henker – eine beruhigte Figurenreihung kontrastiert. Die „schlechte" Mutter trägt ein olivgrünes Kleid, in das ebenso kalte wie giftig anmutende Gelbtöne eingewoben sind. Darin manifestiert sich eine koloristische Ausdrucksqualität, die als ‚verunreinigter' Farbklang auch psychisch-symbolisch deutbar ist. Links anschließend ein kleines Mädchen, dessen gleichlautende Gewandfarbe diesen Eindruck noch verstärkt. Mit ihrem durchgestreckten Arm und pfeilspitzen Finger weist die Klägerin auf ihr schuldloses Gegenüber. Von diesem Zeigegestus hatte Giorgione bereits im „kleinen" *Salomon-Urteil* Gebrauch gemacht und im Männerakt am Fondaco wird er neuerlich auf ihn zurückgreifen.

Die gute Mutter – laut Tschmelitsch „eine der zartesten Frauengestalten in den Werken Giorgiones, wie überhaupt der ganzen Renaissance" – bildet den denkbar größten Gegensatz zur lügnerischen Anklägerin.[720] Sie ist in Dreiviertel-Vorderansicht abgebildet, die Beine eng zusammengenommen – Letzteres, so Hornig mit Verweis auf L.B. Alberti, „ein alter Gestus für Bescheidenheit und Keuschheit".[721] Justi hat sie mit viel Einfühlungsvermögen wie folgt geschildert: „Sie wendet sich nicht klug oder heftig an den Richter, sondern scheint wie verstummt vor der Gemeinheit der Lüge; die rechte Hand macht eine stille Geste, die etwas Ergebenes, fast Hilfloses hat […]. Die linke Hand ist beteuernd ans Herz gelegt […]. Stille Vornehmheit steht gegen laute Gewöhnlichkeit."[722] Unschuld, Offenheit und Vertrauen signalisierend, erstrahlt ihr Antlitz in vollstem Licht. Beinahe ebenso hell ihr weißlich blaues Kleid, das mit den hellen, allerdings etwas satteren Blauwerten an der Toga des Richters korrespondiert und dadurch den Bezug zur Gerechtigkeit symbolisiert. Sinnbildlich ist auch das Grün ihres Umhangs, das zum Rot des

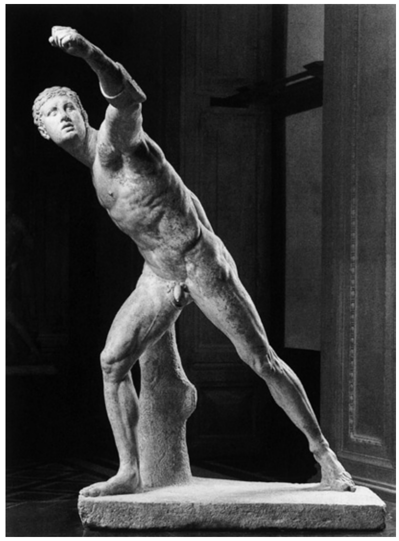
Ratgebers, mit dem sie sich angesichts gemeinsamen Umrisses zu einer ganzheitlichen „Gestalt" zusammenschließt, in einem komplementär ergänzenden Verhältnis steht und in seiner ungetrübten Erscheinung mit dem mit Gelb changierenden, symbolisch gesehen verunreinigten Olivgrün der betrügerischen Mutter kontrastiert. Auch hier ist es angebracht, die Figur hinsichtlich giorgionesker Wesenszüge zu untersuchen. Wie bereits von Tschmelitsch bemerkt, besteht in der Tat eine bemerkenswerte Affinität zur Wasser gießenden Muse beziehungsweise Peitho im *Concert champêtre*, und nicht nur bezüglich der „Kopfhaltung und Proportion", sondern auch im Hinblick auf den herabgeglittenen, zwischen die Beine geklemmten Umhang mit seinen schräg fallenden Faltenzügen.[723] Hinzu kommt noch der Umstand, dass das Kleidungsstück am Boden aufliegt und dadurch der Gestalt eine zusätzliche Stütze zu verleihen scheint. Letzteres ist übrigens auch bei der St. Petersburger *Judith* und beim sitzenden Männerakt am Fondaco in analoger Weise zu beobachten. – Widersprüchlich zu Giorgiones sonstigen Frauengesichtern – vor allem zu jenem der Wiener *Laura*, das Hornig fälschlich als Beleg für Giorgiones Autorschaft heranzieht – ist das prägnant beleuchtete Antlitz der wahren Mutter, das – auch vom Gesichtstypus her gesehen – m. E. als ergänzender Beitrag Sebastianos zu betrachten ist – vergleichbar etwa mit dessen frühestem Werk, dem *Bildnis einer Frau* (1505/06; Budapest, Szèpmüvészeti Museum), der Washingtoner *Klugen Jungfrau* (dat. 1511) oder mit den drei Frauengesichtern im Hochaltarbild von San Giovanni Crisostomo, die wir als selbstständige Leistung Sebastianos im Rahmen eines auf Giorgione zurückgehenden Gesamtkonzepts ansehen.[724] Darüber hinaus ist die völlig missglückte Wiedergabe der mit stummelartigen Fingern versehenen linken Hand der Mutter keinesfalls Giorgione anzulasten.

Abb. 46, S. 155

Abb. 99, S. 291

Dargestellt ist der Augenblick der Entscheidung Salomons, der mit der Unschuldserkenntnis der wahren Mutter seinen Befehl zur Kindesteilung revidiert. Adressat des richterlichen Spruchs ist der zur Linken der Frau postierte Hofbeamte, der mit seiner den Körper überkreuzenden Rechten den Auftrag zum Abbruch der Tötungsaktion an den Henker weiterleitet. Der Befehlsvermittler ist mit einer dunkelblauen Hose und einem orangegelben Hemd bekleidet, womit sowohl zum König als auch zur allegorischen Figur vis-à-vis ein farblicher Bezug einhergeht. Seitlich anschließend die herkulische Gestalt des im Profil und in Laufschrittstellung dargestellten Henkers, der mit dem Hofbeamten durch mehrfache Umrisskonturen eng verschmolzen ist, was beinahe vergessen lässt, dass er in der vordersten Raumzone positioniert ist. Lucco zufolge „wirkt er mit seinen nahezu gigantischen Ausmaßen im Verhältnis zu den anderen Figuren fast unproportioniert".[725] Zudem trägt seine streng bildflächenparallele Projektion dazu bei, dass er sich der Einordnung in das perspektivische Gesamtkonzept merklich widersetzt. Auch dies ein Aspekt, der ihn wie einen erst nachträglich ergänzten Fremdkörper erscheinen lässt. Seitens der neuern Forschung besteht allgemeiner Konsens, dass hier Sebastiano am Werk war. Nur Hornig bildet eine Ausnahme, indem er den Henker nur am Rande erwähnt, wie unter dem Zwang stehend, seine das Bildganze betreffende Giorgione-Zuschreibung ohne relativierende Einschränkung aufrechtzuerhalten. Mit der ikonografischen Tradition brechend, ist der Henker nackt dargestellt und

mit einer ausnehmend dunklen Inkarnatfarbe versehen, die Justi als Zeichen von Zugehörigkeit zu einer „niederen Rasse" deutet. In Wahrheit sah Sebastiano darin wohl eher eine Möglichkeit, Teile seiner eigenen Vorzeichnung abzudecken und vor allem Giorgiones unvollendet gebliebene Erstfassung des Henkers zu kaschieren. Spuren davon sind seit der letzten Restaurierung und der damit verbundenen Reflektografie deutlich auszunehmen. Hinter der Idee, den Giganten mit einer weit ausgreifenden Schrittstellung abzubilden, stand wohl nicht zuletzt der Wunsch, zwischen ihm und der gleichlautenden Haltung der „schlechten" Mutter eine symmetrische Beziehung herzustellen. Der rechte, in weit ausholendem Bogenschwung bis fast zum Haupt der wahren Mutter reichende Arm des Henkers, in dessen Hand man sich das unausgeführt gebliebene Schwert vorstellen darf, dient vor allem der kompositionellen Zusammenfassung der eher vereinzelt stehenden Begleitfiguren. Im Übrigen ist Sebastianos Versuch, den Arm im Anschluss an die Schulterpartie in einem anatomisch korrekten Verhältnis darzustellen, als gründlich missglückt anzusehen. Der linke Arm reicht vertikal bis zur Kniekehle. Hier anschließend noch das lebende Kind unterzubringen – das unweigerlich mit dem unteren Bildrand in Konflikt gekommen wäre – scheiterte aus purem Platzmangel. Vor einem ähnlichen Problem stand auch Giorgione, der den Henker – im Vergleich mit Sebastianos Version kleiner in der Statur, somit auch maßstabsgerechter im Verhältnis zu den übrigen Protagonisten – in gebeugter Haltung und frontaler Ansicht geplant hatte. Als Beweis dafür dient der unter Sebastianos Malschicht im oberen Rückenbereich der ausgeführten Figur noch deutlich erkennbare, en face und geneigt wiedergegebene Kopf, ferner der linke, leicht abgewinkelte Arm, der – in Sebastianos Henker von der Hüftregion bis zum linken Oberschenkel reichend – ebenso klar zum Vorschein kommt. Bleibt nur offen, ob alle zusätzlich eruierten Untermalungen auf Giorgione zurückgehen oder als verworfene Formexperimente zum Teil vielleicht doch von Sebastiano selbst stammen. Dass der Henker als Beitrag Sebastianos anzusehen ist, bezeugt ein Vergleich mit der römischen Skulptur des sogenannten *Borghesischen Fechters* (von Agasias, 90 v.Chr.; Paris, Louvre), den der Künstler, erfüllt von Antikensehnsucht, vermutlich knapp vor seiner Abreise nach Rom, also um 1510, in Malerei übertragen hat. Vom Vorbild abweichend lediglich der nach unten geneigte Kopf, der, anatomisch wenig überzeugend, halslos auf dem Rumpf sitzt.[726] Abgesehen von der vor allem im Schulterbereich des Henkers fehlerhaften Zeichnung, die gewiss nicht Giorgione anzulasten ist, wäre es dem Maler aus Castelfranco gewiss nie in den Sinn gekommen, sich mit einer aus antiken Quellen schöpfenden Kopie zu begnügen. Zudem ist festzuhalten, dass sich in Giorgiones Œuvre kein einziges Beispiel derart plakativ formulierter Antikenrezeption finden lässt.



58 Römisch-antiker Bildhauer, sog. Borghesischer Fechter, Paris, Louvre

Stellt sich noch die Frage, weshalb auch Sebastiano das Gemälde unvollendet ließ, zumal kaum vorstellbar ist, dass ein Auftraggeber die fehlende Darstellung der beiden Kinder akzeptiert hätte. Entscheidend dafür war, wie schon erwähnt, die periphere, durch Giorgiones Entwurf präjudizierte Stellung des unmittelbar am unteren Bildrand positionierten Henkers, die eine Wiedergabe des lebenden Kindes unmöglich machte und dadurch zugleich den Verzicht auf eine Darstellung des

toten Kindes nach sich zog. In Abkehr von der quattrocentesken Figurenaddition, die noch in Giorgiones „kleinem" *Salomo-Urteil* vorherrschend war und dem Henker mühelos eine zentrale Platzierung sicherte, stand der Künstler im Gemälde von Kingston Lacy unter dem Diktat der Hochrenaissance, das ihn schon in der ersten Planungsphase zur Wahl einer klassischen, in eine Dreiecksstruktur eingeschriebenen Figurenkomposition veranlasste. Erst nach und nach dürfte ihm klar geworden sein, dass er bezüglich der Unterbringung der beiden Kinder letztlich vor einem unlösbaren Problem stehen wird. Ungeachtet dessen erreichte er als Meister der Farbe den Höhepunkt seiner Leistungsfähigkeit. Dazu Justis Kommentar: „Vor dem kalten ruhigen Grunde der weißen Basilika steht die blühende lebendige Farbigkeit des Figurengefüges. Und so geht gleich der Ordnung des Lichtes in allem die Ordnung der Farbe durch das Gemälde: gliedernd, raumbildend; sie klärt die Massen, belebt den Raum, verstärkt die Werte des Ausdrucks […]. Sie bringt einen festen Rhythmus in die dichte Reihe der Gestalten."[727] Über allen Farbbeziehungen – wie den bereits erwähnten Komplementär- und Qualitätskontrasten – dominiert, so Justi, der Hell-dunkel- und Kalt-warm-Kontrast, mit denen Giorgione das große Spannungspotenzial der Figurenkonstellation in Ausgewogenheit (laut Arnheim dem „Gleichgewicht der miteinander ringenden Kräfte") gipfeln lässt. Damit initiiert der Künstler jene Koloritentwicklung, die zunächst vor allem in Tizian ihre Fortsetzung findet und während des gesamten Cinquecentos den unvergleichlichen Ruhm der venezianischen Malkunst ausmachen wird.

Um es nochmals auf den Punkt zu bringen: M. E. sollte außer Streit stehen, dass der Entwurf des großen *Salomo-Urteils* sowie zum größten Teil auch dessen Ausführung auf Giorgione zurückgehen, was jedoch eine Mitwirkung Sebastiano del Piombos keineswegs ausschließt. Letzteres sieht Hornig ganz anders, wenn er Sebastiano sogar in Bezug auf den problematischen Henker jegliche Beteiligung am maltechnischen Umsetzungsprozess abspricht. Indessen hat sich Hornig – im Gegensatz zu allen Sebastiano-Verfechtern – eingehend mit der Frage nach dem künstlerischen Leistungsvermögen des Malers auseinandergesetzt und nicht nur dessen venezianische Frühzeit, sondern auch die ersten Jahre in Rom betreffend – mit dem Ergebnis, dass die Produktion (und schon gar nicht der Entwurf) eines stilistisch derart innovativen, ja epochemachenden Gemäldes wie jenes in Kingston Lacy Sebastiano keinesfalls zuzutrauen wäre; erinnert sei nur daran, dass dieses von Lucco innerhalb der Zeitspanne zwischen 1506 und 1509 datiert wird.[728] Einer Zuschreibung des gesamten monumentalen Werks an Sebastiano steht allein schon die Tatsache im Weg, dass für ihn während seiner venezianischen Schaffensphase lediglich ein sehr bescheidenes Œuvre überliefert ist. Zudem gibt es von ihm kein einziges Gemälde, das sich mit dem kompositionellen Aufwand des *Salomon-Urteils* vergleichen ließe. Da hilft auch kein Verweis auf das Altarbild in San Giovanni Crisostomo, dessen Vollendung zwar Sebastiano anvertraut war, dessen Entwurf aber, wie noch zu erläutern sein wird, auf Giorgione zurückzuführen ist. Von dem wenig ergiebigen Vergleich mit Sebastianos Orgelflügeln von San Bartolomeo, auf den sich u. a. auch Lucco mit seiner Zuschreibung des *Salomon-Urteils* stützt, war bereits die Rede. Wie beim hl. Sinibaldus am rechten Orgelflügel eine

merkliche Affinität mit Giorgiones ältestem *Wiener Philosophen* feststellbar ist, stand Sebastiano auch in einem seiner frühen venezianischen Werke, der in der Accademia aufbewahrten halbfigurigen *Sacra Conversazione*, unter massivem Einfluss Giorgiones. Seit Gombosis Urteil, das Sebastiano eine „außerordentliche kompositionelle Begabung" attestierte, war der Weg frei geworden, um diesem Maler die größten Leistungen zuzutrauen; dem hat Hornig ebenso energisch wie ausführlich widersprochen. Gerade das Gegenteil sei zutreffend: eine kompositionell eingeschränkte Begabung und ein Mangel an eigenständiger Inventionsfähigkeit. Daraus folgernd sein an die Adresse der Sebastiano-Anhänger gerichteter Vorwurf: „Damit wird Sebastiano unversehens zu einer großen Gründergestalt der Hochrenaissance in Venedig, obwohl diese Meinung gegen sämtliche zeitgenössische Quellen vertreten wird."[729] Die gravierenden „schöpferischen Mängel" im Freskenzyklus der Farnesina (1511–1512), Sebastianos erstem Werk in Rom, sind ein schlagender Beweis, dass der Künstler als Autor des *Salomon-Urteils* nicht infrage kommt. Nicht zuletzt die zahlreichen anatomischen Fehler in der Zeichnung bezeugen, welch bescheidenes Qualitätsniveau Sebastianos frühe Schaffensperiode kennzeichnet. Der Grund seines Scheiterns lag wohl darin, dass er nicht mehr über Giorgiones ebenso anregende wie korrigierende Unterstützung verfügte und noch nicht als Mitarbeiter unter der Obhut Michelangelos stand. Im Anschluss an Dussler, der schon 1942 die Arbeiten in der Farnesina als glatten „Fehlschlag" kritisiert hatte, gelangt Hornig zu folgendem Resümee: „Es ist also hier ein Augenblick in der Laufbahn des Venezianers zu beobachten, wo er ohne jegliche Anlehnung an ein mögliches Vorbild seine Begabung zeigen konnte. Diese Probe missriet und entlarvte den Künstler als zweitrangig. Die *Primavera* [die übrigen Freskenbilder eingeschlossen] besitzt plumpe und rohe Einzelformen, eine lahme Kontur und verrät in der ungeschickten Einfügung in den Lünettenbogen einen empfindlichen Mangel an Kompositionsvermögen."[730] Das Beispiel „Farnesina" allein wäre schon ausreichend, die Möglichkeit einer Entwurfstätigkeit Sebastianos am *Salomon-Urteil* auszuschließen. Obwohl eine Bildquelle wie diese mehr aussagt als jedes schriftliche Dokument, lohnt es sich dennoch, nach einem solchen Ausschau zu halten. Laut Hornigs intensiver Quellenforschung klagt der Maler immer wieder, „wie langsam ihm die Arbeit von der Hand gehe und wie schwer es ihm falle, Entwürfe anzufertigen und durchzuarbeiten". Besonders aufschlussreich ist hier eine Passage aus einem an Michelangelo gerichteten Schreiben aus dem Jahr 1531, in dem Sebastiano seinem Mentor freimütig bekennt: „Was Ihr in einer halben Stunde zustande bringt, dafür brauche ich ein ganzes Jahr."[731] In weiteren Briefen ersucht der Venezianer Michelangelo sogar um die Übermittlung von Entwurfszeichnungen für ganze Bildanlagen, Detailstudien etwa für Arme und Beine inbegriffen. Dies ist auch Lodovico Dolce nicht entgangen, der in seinem *Dialogo della Pittura* (1557) berichtet, Sebastiano habe in seinen Arbeiten häufig auf Zeichnungen Michelangelos zurückgegriffen.[732] Von den argen Mängeln in den Farnesina-Fresken ist in den folgenden Rom-Jahren nichts mehr zu bemerken. Mit gutem Grund, zumal sich Sebastiano mittlerweile mit Michelangelo angefreundet und sich als dessen Mitarbeiter etabliert hatte. Wie sehr sich



59 Sebastiano del Piombo, Zephyr und Flora, Aus dem Freskenzyklus in Rom, Villa della Farnesina

Michelangelo um seinen Schützling gekümmert hat, beweist der Umstand, dass er ihm, wie Vasari berichtet, den Auftrag für die *Geißelung Christi* (1516) in San Pietro in Montorio vermittelte und darüber hinaus, anscheinend dessen zeichnerischen wie kompositionellen Fähigkeiten misstrauend, auch gleich den Entwurf dafür lieferte. Ein ähnlicher Sachverhalt zeigt sich bei der Londoner *Auferweckung des Lazarus* (1516–1518), in der sich Sebastiano den Anweisungen seines Meisters unterstellte, „sotto ordine et disegno in alcune parti per Michele Agnolo“, wie es bei Vasari heißt – offensichtlich nicht eingehend genug, wie die reichlich verworrene, bereits manieristisch anmutende Komposition bestätigt. Schon überzeugender war das Ergebnis im Falle der *Pietà* (1513–1516) in Viterbo, kaum verwunderlich, wenn man bedenkt, dass der Entwurf („il cartone“) von Michelangelo stammt. Daraus lässt sich mit Hornig schließen, dass sich „Sebastianos Leistung [bei allen drei römischen Hauptwerken] wesentlich auf die malerische Ausführung beschränkte“.[733] Derlei Argumente sollten genügen, um von einer Zuschreibung des Gemäldes in Kingston Lacy an Sebastiano del Piombo Abstand zu nehmen. Die vor allem bezüglich der Bildidee und kompositionellen Ausführung klare Favorisierung Giorgiones sollte freilich nicht dazu führen, Sebastianos partiell nachweisbare Beteiligung an der Bildausführung – besonders seit der Auswertung der Reflektografie – in irgendeiner Weise zu schmälern.

Rechte Seite:

60 Giorgione (vollendet von Sebastiano del Piombo), Der hl. Johannes Chrysostomos und Heilige, Leinwand, 222 x 175 cm, Venedig, San Giovanni Crisostomo

Das Altarbild *Der hl. Johannes Chrysostomos und Heilige* (Venedig, San Giovanni Crisostomo)

Noch deutlicher als beim *Salomon-Urteil* hat sich eine klare Mehrheit von Autoren gegenüber einer Minorität namhafter Giorgione-Befürworter durchgesetzt und für eine komplette Zuschreibung des Hochaltarbilds von San Giovanni Crisostomo an Sebastiano del Piombo ausgesprochen. Dies begann schon im 17. Jahrhundert mit Scanelli und Boschini und setzte sich im 20. Jahrhundert, ausgehend von Crowe & Cavalcaselle und Morelli gegen Ende des 19. Jahrhunderts, mit steigender Tendenz fort. In der rezenten Forschung wird Sebastiano fast ausnahmslos präferiert.[734]

In seiner ersten *Viten*-Ausgabe (1550) berichtet Vasari – nach Erwähnung der Fondaco-Fresken –, dass das Altargemälde, „das sehr gelobt wird, weil er [Giorgione] die Schatten der Figuren sanft im Dunkeln verschwinden lässt“, bei Giorgione in Auftrag („gli fu allogato“) gegeben wurde, was allerdings nicht heißt, dieser habe es auch ausgeführt. Dies impliziert bereits einen ersten Hinweis auf eine mögliche Zusammenarbeit mit einem anderen Künstler, den Vasari in der zweiten *Viten*-Ausgabe (1568) mit Sebastiano als alleinigem Schöpfer identifiziert. Bemerkenswert indes sein relativierender Kommentar, wonach die „Figuren der Tafel so viel vom Stil Giorgiones *(tanto maniera di Giorgione)* haben, dass es zuweilen vorkommt, dass ein in der Kunst nicht so bewanderter Betrachter sie [die Figuren] von der Hand Giorgiones gemalt glaubt“.[735] Wenngleich sich Vasari hier nach erfolgtem Sinneswandel zugunsten Sebastianos entschieden hat und die Zu-



schreibung an Giorgione als typische Laien-Anschauung beurteilt, scheint er dem Gemälde gleichwohl eine stilistische Nähe zu Giorgione zu attestieren. Die schon von Vasari in der ersten *Viten*-Ausgabe implizit vermutete Zusammenarbeit von Giorgione und Sebastiano wird für F. Sansovino (1581) zur Gewissheit, wenn er präzisierend den Beginn der Arbeiten Giorgione und deren Vollendung Sebastiano zuschreibt. Laut D.v. Hadeln und später auch Dussler besitzt diese Nachricht insofern einen besonderen Quellenwert, als sich Sansovino hier wahrscheinlich auf Notizen des ältesten Giorgione-Kenners, Marcantonio Michiel, berufen konnte.[736] Während Sansovinos Glaubwürdigkeit von der Fachwelt mehrheitlich bestritten wird, gibt es gleichwohl eine nicht unerhebliche Anzahl von Gelehrten, die den Quellenwert des Historiografen anerkennt. Darauf basierend, gelangte diese Forschergruppe – m. E. völlig berechtigt – zur Überzeugung, dass der Entwurf des Altarbilds von Giorgione stammt, wogegen dessen Realisierung überwiegend oder sogar zur Gänze der Hand Sebastianos anvertraut war.[737] Als Roberto Gallo seinen archivalischen Fund – das Testament der Caterina Contarini vom 13. April 1509, in dem „für die Herstellung eines Altarbilds" in San Giovanni Crisostomo die Stiftung von 20 Dukaten vorgesehen war – 1953 veröffentlichte, kam Bewegung in die Diskussion zur Datierungsproblematik, nachdem man zuvor bezüglich der Ausführung des Gemäldes einen Zeitraum von 1508–1509 angenommen hatte. Das Testament ist allerdings mit einer Klausel versehen, der zufolge der Geldbetrag erst nach dem Tod von Caterinas Gemahl, Nicolò Morosini, auszuzahlen sei. Dieser verfasste am 13. März 1510 sein Testament, woraus Gallo schließt, dass der Auftrag bald danach an Sebastiano erging. Damit schien ein Terminus post gewonnen, den Hirst jedoch mit der Entdeckung zweier testamentarischer Zusätze (4. u. 18. Mai 1510) korrigierte, wodurch sich die Produktionszeit, die den beiden Autoren zufolge ausschließlich von Sebastiano als alleinigem Schöpfer des Altarbilds in Anspruch genommen wurde, um mehr als zwei Monate verkürzte.[738] Meines Erachtens stehen wir vor einem zeitlichen Rahmen, innerhalb dessen Giorgione nach Empfang des Auftrags von Mai bis Oktober 1510 am Werk war, lange genug, um einen Gemäldeentwurf zustande zu bringen. Nach seinem Tod standen Sebastiano bis zu dessen Abreise nach Rom im Sommer 1511 zwecks Ausführung und Vollendung des Werks etwa neun bis zehn Monate zur Verfügung.[739] Diese Rechnung muss nicht unbedingt aufgehen, wenn man bedenkt, dass es sich bei der Stiftung von 20 Dukaten durch Caterina Contarini-Morosini um einen zwar wichtigen, aber relativ bescheidenen Betrag handelt. Für L. Lottos Altarbild (1505) in Santa Cristina al Tiverone bezahlte man immerhin das Doppelte und Giovanni Bellini erhielt für sein ebenfalls für San Giovanni Crisostomo gefertigtes Altarbild ein sogar zehnmal so hohes Honorar.[740] Laut Tramontin und Hirst könnte Caterinas eher dürftige „Hinterlassenschaft ein erster Beitrag zu einer öffentlichen Sammlung für das Altarbild" der venezianischen Kirche gewesen sein. Ähnlich argumentiert auch Humfrey, der jedoch annimmt, dass eine Pfarrkollekte schon vor der Contarini-Morosini-Spende in Gang gesetzt worden sein könnte. Dies ließe, so der Autor weiter, auf eine möglicherweise deutlich frühere Auftragsvergabe schließen.[741] Humfreys Ansicht folgend meint Lucco mit dem Bestelldatum des Hochaltarrah-

mens (3. November 1504) den für die Auftragserteilung des dazugehörigen Gemäldes entscheidenden Terminus post quem entdeckt zu haben: „Da es übliche Praxis war, dass der Rahmen zuerst geschaffen wurde, besonders wenn es sich um einen Steinrahmen handelte, kann der Auftrag an Sebastiano jederzeit nach dem 3. November 1504 ergangen sein." Lucco glaubt, damit die Plausibilität der von Gallo aufgefundenen Dokumente außer Kraft gesetzt zu haben. Mit seiner daraus resultierenden Frühdatierung in die Jahre von 1506–1508 stößt er in der neueren wie rezenten Forschung, von Humfrey abgesehen, auf breiten Widerstand.[742] In der Tat ist auszuschließen, dass Sebastiano in einer Zeit, als seine Produktion der Orgelflügel für San Bartolomeo (1508–1509), den einzigen bis dahin für ihn überlieferten monumentalen Bildern, noch bevorstand, die Erfüllung eines derart wichtigen öffentlichen Gemäldeauftrags anvertraut worden wäre. Dass man Giorgione, den damals neben Giovanni Bellini bedeutendsten Maler der Republik, übergangen hätte, ist wohl kaum anzunehmen.

Ausgehend von der These, wonach der Entwurf des Altarbilds von Giorgione stammt und dessen Ausführung – die Zentralfigur vielleicht ausgenommen – auf Sebastiano zurückgeht, gebührt der *Erfindung* des Ganzen, das heißt der Frage nach dem konzeptuell Schöpferischen, besondere Aufmerksamkeit. Dass hier eine geradezu revolutionäre Leistung in der Auseinandersetzung mit dem Bildtypus der *Sacra Conversazione* vorliegt, darüber gab es in der Forschung schon immer einen einhelligen Konsens. Beginnend in der Mitte des Quattrocentos und mitunter bis weit in das Cinquecento reichend, war es üblich – kulminierend in den Werken Giovanni Bellinis, Alvise Vivarinis, Cima da Coneglianos und Carpaccios –, das zumeist von einem kapellenartigen Gehäuse umschlossene Figurenensemble nach symmetrischen und bildflächenparallelen Kriterien zu konzipieren. Mit dieser Tradition in der venezianischen Malerei gebrochen zu haben ist ein Verdienst Giorgiones, wobei ihm Cima mit einem ersten Lockerungsversuch der sonst streng hieratischen Bildanlage in seinem in Parma aufbewahrten Altarbild (ca. 1496–98) vorangegangen war.[743] Die asymmetrische Position der Architekturanlage scheint Giorgione von Cima, in dessen Werk ein fragmentarisches, tempelartiges Gebäude einem Landschaftsausblick gegenübersteht, übernommen zu haben. Völlig neu indes war die Idee, den Titelheiligen nicht mehr, wie in den traditionellen Sacra Conversazione-Gemälden, frontal, sondern im Profil darzustellen. In der Tat war die Wahl der Seitenansicht am besten geeignet, dem Betrachter die Gelegenheit zu bieten, dem Kirchenvater beim Schreiben zuzuschauen, erkauft allerdings um den Preis, dass der Gelehrte der von links herantretenden Frauengruppe den Rücken zukehrt, womit die Asymmetrie der Bildkonzeption zusätzlich betont wird. Innovativ ist ferner, dass die Säulen in ihrem oberen Abschnitt vom Bildrahmen überschnitten werden. Demnach ist nur der untere Teil des Gebäudes gezeigt, was eine maßstäbliche Verschiebung zugunsten der Figuren nach sich zieht. Dies entspricht, so Justi, „mehr der Wirklichkeit als bei den zierlichen [gleichwohl in voller Größe wiedergegebenen] Säulen der älteren Gemälde; schon dass [Giorgiones] Säulen erst in Kopfhöhe ansetzen, ergibt den Eindruck von stolzer Größe". Hinzu kommt, dass die schräg fluchtende Säulenreihe wirksamer als vormals den Bild-

raum erschließt und dadurch den Figuren eine dynamische Entfaltungsmöglichkeit sichert.

Jene Argumente, die Hornig bezüglich Sebastianos sehr eingeschränkter Innovationsfähigkeit schon beim *Salomon-Urteil* ins Treffen geführt hat, gelten auch für das Altarbild in San Giovanni Crisostomo, an jene zahlreichen Forscher adressiert, die auch hinsichtlich des Entwurfs in Sebastiano den Urheber des Gemäldes sehen. Schon lange vor Hornigs ausführlicher Kritik hatte bereits Justi den gleichen Sachverhalt wie folgt auf den Punkt gebracht: „Sebastiano war zu einer solchen Leistung nicht fähig; er konnte seinen Meister wohl in Einzelheiten nachahmen, niemals aber ein Ganzes […] von so sicherer Gebundenheit aller Teile hinstellen; wo er allein arbeitete, ist der Aufbau kläglich unbeholfen; er schloss sich daher später in Rom an Michelangelo an, wie in Venedig an Giorgione." Wie Hornig dazu ergänzt, „berichtet uns keine einzige Quelle, dass Sebastiano ein Erfinder neuer Bildtypen, neuer Themen, neuer Ausdrucksbereiche gewesen wäre".[744] Im Hinblick auf diese Einschätzung hat sich Dussler in Widersprüche verwickelt, wenn er zunächst betont: „Allein in der technischen Leistung erschöpft sich Sebastianos Tätigkeit nicht, auch die im Bild innewohnende Gestaltung und Auffassung sprechen für ihn, selbst wenn eine giorgioneske Planung dem Künstler Anregungen vermittelt hätte." Demgemäß wirft er Justi „Voreingenommenheit" und eine „ungerechte Beurteilung" des Sebastiano vor, um an anderer Stelle dessen Kritik doch wieder zu bestätigen und Sebastianos Rolle als Projektleiter implizit infrage zu stellen: „Zwei Voraussetzungen allerdings brachte Sebastiano nicht mit, die in dieser Sphäre eine höchst wichtige Rolle spielen: die Disziplin des *disegno* und die Kraft der *invenzione*."[745]

Wenn man laut Dussler „auch ohne Kenntnis eines sakralen Spättypus von Giorgione die wesentlichen Faktoren dieser neuen Bildfassung seiner Anregung zuerkennen wird müssen", so impliziert dies gewiss auch das die Komposition wesentlich bestimmende Motiv des Architekturprospekts, dessen Säulenreihe an einen römisch-antiken Tempelportikus erinnert. Dieser, so der Autor weiter, widerspreche dem Geist Giorgiones und „scheint vielmehr dem Wesen des Schülers zu entsprechen"; indessen gibt es dafür in Sebastianos venezianischem Frühschaffen kein einziges Belegbeispiel.[746] Anders bei Giorgione, der sich mit der Idee der „prospettive di colonne" schon anlässlich der Fassadenfreskierung des Fondaco eingehend auseinandergesetzt hatte – ersichtlich etwa aus Zanettis Stichreproduktion des *Sitzenden Männerakts*. Im Übrigen begegnet man dem Motiv der schräg fluchtenden Säulenreihe bereits an Giorgiones *Knabe mit Helm* (= *Bildnis Francesco Maria I. della Rovere*). Der Umstand, dass die Säulen vom oberen Bildrand überschnitten werden, wird von Hornig „als architektonische Umsetzung der [ebenfalls vom Rahmen] überschnittenen Baumstämme in den *Drei Philosophen*" interpretiert.[747] Den Kirchenvater in flächenspezifischer Seitenansicht und im Kontrast mit der perspektivisch verkürzten Portikus-Kulisse mithin in radikalem Bruch mit der Sacra Conversazione-Tradition darzustellen, war tatsächlich eine „außerordentliche Kühnheit" (Hornig). Hinzu kommt der Verzicht auf die Wiedergabe einer sonst bei diesem Bildtypus stets vorhandenen Thronanlage, womit völlig unklar

Abb. 53, S. 187

bleibt, worauf der Heilige überhaupt sitzt. Neu gegenüber den herkömmlichen *Sacra Conversazione*-Gemälden, in denen die Zentralfigur [vorwiegend Mariendarstellungen] stets in feierlicher Abgehobenheit abgebildet ist, ist der auf die Profilansicht abzielende Formwille des Künstlers, den Betrachter an der Gelehrtentätigkeit des Titelheiligen optisch teilhaben zu lassen. Dieser schreibt in einem bereits gebundenen Buch, dessen linke Hälfte mit helfendem Zugriff des begleitenden Evangelisten Johannes, von dem nur der greise Kopf und eine Hand zu sehen sind, aufgeklappt ist, wie um die Aufmerksamkeit des Betrachters ostentativ auf den Text der bereits zur Gänze beschriebenen Buchseite zu lenken. Nachdem man in dem neben dem Patriarchen platzierten Alten ehemals den hl. Nikolaus – als Namenspatron mit Bezug auf Nicolò Morosini, dem Gemahl Caterina Contarinis – sehen wollte, fanden es Bertini und Gentili als sinnvoller, diesen mit dem Evangelisten Johannes – im namentlichen Dreierbund mit Johannes Chrysostomos und Johannes dem Täufer, dem Lehrer des Evangelisten – zu identifizieren.[748] Ausgehend vom Kernsatz des Evangelisten „Im Anfang war das Wort“, manifestiert sich hier in direkter Beziehung zum Kirchenvater gleichsam die Einheit von Buch und Wort. Auf der Buchseite ist eine fiktive schwarze Schrift zu lesen, die offenbar einen griechischen Text imitieren soll, in dem lediglich die Initiale von THEOS (= Gott) und das Wort AGION (= heilig) erkennbar sind. Gentilis Anregung folgend könnte Chrysostomos hier im Begriff sein, eine seiner Moralpredigten zum Johannesevangelium niederzuschreiben.[749] Für die Zentralfigur in den traditionellen Sacra Conversazione-Bildern völlig unvorstellbar ist der Umstand, dass das Antlitz des hl. Chrysostomos, abgesehen von Reflexlichtern an Stirn und Wange, gänzlich im Schatten versinkt – vergleichbar mit Salomons total abgedunkeltem Antlitz im Gemälde in Kingston Lacy, zweifellos ein schlagendes Indiz für Giorgiones Handschrift. Nach ähnlichen Gesichtsverschattungen hält man in Sebastianos venezianischem Frühwerk vergeblich Ausschau.

Der vor der Ecke des Gebäudes postierte Kirchenvater ist gemäß seiner Funktion als Patriarch in einen purpurnen Mantel gehüllt, dessen plastisch modellierte Faltengebung heftig aneinanderstoßende, parzellierende Hell-dunkel-Kontraste akzentuieren. Nicht zuletzt dieser Mangel an changierenden Übergängen ist als ein für Giorgione wesensfremdes Element anzusehen. Die großzügigen, gekrümmt expandierenden Außenfalten umreißen die Figur in Form einer zugespitzten Mandorla und verleihen ihr eine blockhaft geschlossene Schwere. Mit dem Purpur des Mantels kontrastiert der weiße, den Arm des Kirchenvaters umhüllende Tunikaärmel, dessen leicht angehobene Schräge im Goldenen Buchschnitt ihre Fortsetzung findet und als dynamischer Vektor beinahe mit dem Haupt von Johannes dem Täufer in Berührung kommt. Chrysostomos ist auf einem dreistufigen Stylobat platziert, im Gegensatz zu den damals üblichen Sacra Conversazione-Altarbildern als Zentralgestalt die flankierenden Protagonisten nur geringfügig überragend. Abgesehen davon, dass sie die lateralen Heiligen miteinander verbindet, erfüllt die Stufenanlage vor allem eine wichtige strukturelle Funktion, zumal sich ihre streng horizontale Ausrichtung im Sockelgesims und schwarzen Inkrustationsstreifen des Gebäudes sowie am Horizont der Landschaft wiederholt und mit den

Vertikalen der Säulenreihe und mit dem lotrechten Kreuzstab des Täufers kontrastiert. Dieses Beziehungsmuster von Vertikalen und Horizontalen bildet das Grundgerüst einer primär orthogonal angelegten Komposition – ein bemerkenswertes Novum in Giorgiones Œuvre. Dies ist auch Dussler nicht entgangen, wenn er in der „zu offensichtlichen Betonung der Bildgeraden ein ungiorgioneskes Wahrzeichen sieht“. Darin nun implizit ein Indiz für Sebastianos generelle Urheberschaft entdecken zu wollen ist eine unzulässige Schlussfolgerung des Autors, zumal es dafür in Sebastianos frühem Schaffen keinerlei Belege gibt.[750] Wie im großen *Salomon-Urteil* weitet sich vor den Stufen ein Fußboden, der im Wechsel von Weiß und Lachsrosa mit stark verkürzten Rauten verfliest ist. Daraus resultiert ein perspektivischer Raumtrichter, dessen Tiefenwirkung vor der flächenprojektiven Darstellung des Kirchenvaters zum Stillstand gelangt.

Unbehindert von einer blockierenden Architekturbarriere hat Johannes der Täufer genügend Spielraum, um sich in tänzelnder Pose und mit seinem dynamisch flatternden Umhang frei zu entfalten. Er ist in einer schwankenden Drehbewegung wiedergegeben, die von den frontal ausgerichteten, überkreuzten Beinen ihren Ausgang nimmt, sich in der Dreiviertelansicht des halb nackten Oberkörpers fortsetzt und in der jähen Wendung des im Profil gezeigten Kopfes endet. Den Hals reckend, blickt er über den Buchrand, um den Homilisten beim Schreiben des Texts zu beobachten. Mit seiner quer über den Oberkörper geführten Linken greift er in den Umhang, zugleich auf das spiralig um den Kreuzstab gewundene Spruchband mit dem AGNUS DEI verweisend, das eine ähnlich torsierende Körperhaltung präludiert. Schon Dussler hat die Genese der komplizierten Drehbewegung des Täufers richtig eingeschätzt, wenn er schreibt: „Ein Parade-Effekt geht von dieser Erscheinung aus, und es bleibt zu vermuten, dass hier der Schüler Giorgiones mit einer an sich sinnvollen Aktfigur, wie der Frau am Brunnen des *Concert champêtre*, wetteifern wollte […]. Statt Gliederung und Sicherheit der Stabilität raschelndes Draperiespiel, statt des asketischen Ideals des Täufers eine weichliche Schwärmergestalt, in der alles Geistige [im Unterschied zu Giorgione] einer zur Schau getragenen Sinnlichkeit gewichen ist.“[751] Tatsächlich ist die Gestalt des Täufers bezüglich Haltung und Behandlung der Gliedmaßen (z. B. überkreuzte Beine usw.) der Wasser gießenden Muse/Peitho im *Concert champêtre* nah verwandt, weshalb kein zureichender Grund besteht, auch in diesem Fall an der entwerfenden Hand Giorgiones zu zweifeln. Ein zusätzliches Indiz dafür ist der mit gekräuseltem Haar versehene und in fliehendem Profil gezeigte Kopf des Täufers, der jenem des jungen Philosophen im Wiener Gemälde verblüffend ähnelt. Eine Ausnahme bildet lediglich der in s-förmigem Schwung um den Körper drapierte und mit ebenso scharfen wie knittrigen Faltengraten ausgestattete Umhang – eine für Giorgione völlig untypische Lösung, die man als eigenwilligen Beitrag Sebastianos ansehen sollte. Letzteres beweist ein Blick auf dessen hl. Bartholomäus am linken, für San Bartolomeo in Rialto geschaffenen Orgelflügel. Wie beim Täufer schlingt sich dort der Umhang in s-förmigem Verlauf um den Leib des Apostels. – Mit dem heidnisch-antik anmutenden Portikus kontrastierend, erstreckt sich am Horizont des Landschaftsausschnitts ein monumentaler Kirchenbau, neben dem

Abb. 46, S. 155

Abb. 116, S. 331

der Kreuzstab des Täufers in den blassblauen Himmel ragt. Von der Fachliteratur kaum beachtet, ist die weitläufige Kirchenanlage in einer geradezu impressionistischen, für Sebastiano untypischen Flüchtigkeit gemalt, wie man ihr in Giorgiones im Bildhintergrund angesiedelten Baulichkeiten häufig begegnet.

Rechts außen befindet sich eine gerüstete Ritterfigur, die, wie bisher irrtümlich angenommen, als hl. Liberalis galt, ehe sie als Theodor, Byzantiner wie Chrysostomos und erster Schutzpatron Venedigs identifiziert wurde. Wie aus der Radiografie hervorgeht, handelt es sich bei der Darstellung des hl. Theodor offensichtlich um eine nachträgliche, von Giorgiones Entwurf abweichende Ergänzung Sebastianos, dessen Handschrift im scharf geschnittenen Antlitz des Ritterheiligen untrüglich zutage tritt. Diese Einfügung war nicht leicht zu bewerkstelligen. Der Künstler behalf sich dahin gehend, dass er den Heiligen von den Schultern abwärts in undurchdringliches Schwarz hüllte. Und um den ovalen Schild, an dem sich schemenhaft ein Gesicht abzeichnet, noch unterzubringen, sah er sich sogar gezwungen, den unteren Teil des den ursprünglich wie beim hl. Bartholomäus am linken Orgelflügel von San Bartolomeo bis zum Boden fallenden Umhangs des Täufers zu übermalen.[752]

Mit der raumgreifend bewegten Gestalt des Täufers, bei der das Gelborange des Umhangs als einzige gesättigte Farbe im Bild hervorsticht, kontrastiert die statische Schwere und das dumpfe Kolorit der durch die beengende Nähe der Tempelseitenwand präjudizierten blockhaft geschlossenen Frauengruppe, die Sansovino einst als die „drei theologischen Tugenden" bezeichnet hatte, ehe sie (von links nach rechts) als die hll. Katharina, Magdalena und Lucia identifiziert wurden. Lediglich die mittlere der drei Figuren, die hl. Magdalena, zeigt sich in voller Größe, wogegen bei den Begleiterinnen nur die in strengem Profil wiedergegebenen Köpfe und jeweils eine Hand zu sehen sind – im Ganzen eine „klare Ordnung im Sinn der klassischen Kunst", wie Justi feststellt.[753] Magdalena ist in Dreiviertelansicht dargestellt, den Blick starr auf den Betrachter gerichtet. Angesichts ihrer statuarischen Erscheinung, deren Statik auch durch die verhaltene Schrittstellung nicht beeinträchtigt wird, steht sie in Beziehung zur über ihrem Scheitel ansetzenden Säule. Für eine Verbindung mit dem hl. Chrysostomos sorgen strukturelle Elemente, wie etwa ihre abgewinkelte Armhaltung, die jener des Kirchenvaters gleicht, oder die zu diesem überleitenden, schräg verlaufenden Mantelfalten, die in dessen Rückenkontur und den in die gleiche Richtung zielenden Ornatfalten ihre Fortsetzung finden. Hinzu kommt als kommunikativ wohl entscheidendes Merkmal, dass das Dunkelgrün im Mantel Magdalenas dem Purpur des Patriarchen in einem komplementären Verhältnis begegnet. Im Übrigen findet sich Purpur auch am Mieder der Heiligen. Wenngleich der Komplementärkontrast an sich Gegensätzlichkeiten signalisiert, führt die Verschmelzung komplementärer Farbwerte gleichwohl – im Sinne einer *coincidentia oppositorum* – zu einer Ganzheit beziehungsweise nach den Gesetzen der Farbenlehre zur Farbtotalität, woraus sich formalanalytische wie hermeneutische Schlüsse ziehen lassen. Ein weiterer Komplementärkontrast (Blau/Orange) überbrückt die Distanz zwischen Magdalena und dem Täufer. Dem Blau an Ärmel und Schulteransatz der Heiligen antwortet

das Gelborange am Umhang des Täufers, über dem sich, den Komplementärkontrast verstärkend, der blaue Himmel wölbt.[754] Eine wichtige Rolle spielt auch der Hell-dunkel-Kontrast, der vor allem am Gebäude und in der polarisierenden Konfrontation des Täufers mit der hl. Magdalena besonders ausgeprägt ist. Hornig zufolge „durchwaltet das gesamte Bild ein lebendiger Dreierrhythmus: Hell-Dunkel-Hell […]. Es muss festgehalten werden, dass es für die Bildanlage um das Hell-Dunkel […] im Werk Giorgiones Vorstufen gibt, bei Sebastiano jedoch nicht".[755] Wie schon Justi andeutet, haftet der Frauengruppe in Bezug auf Giorgione etwas Wesensfremdes an, was vor allem die scharf gezeichneten Gesichter der Heiligen bezeugen, vordringlich jenes der hl. Magdalena, dessen Nähe zu Sebastianos *Kluger Jungfrau* und *Salome* (oder *Judith*) überzeugend genug ist, um hier einen autonomen Beitrag Sebastianos außer Streit zu stellen. Das Ungiorgioneske in der Wiedergabe der drei Frauen – auch den klassisch-trockenen Profilkopf der hl. Katharina betreffend – hat bereits Dussler registriert, wenn er schreibt: „Breiter und voller im Typus, ganz auf frappante Stofflichkeitsnähe gestaltet, ermangelt […] die Gruppe in ihrem Ausdruck jenes Zaubers, der auf Giorgiones Menschen ruht […], die Kraft der Erscheinung und zugleich die seelische Tiefe, das bleibt Sebastianos Blick und Können versagt."[756]

Abb. 92, S. 286

Abschließend sei noch auf einen weiteren innovativen Wesenszug des Gemäldes aufmerksam gemacht: den prozessualen, der Temporalität ausgesetzten Charakter einer dynamischen, mit zahlreichen Kontrasten versehenen und im ambivalenten Spannungsfeld von Fläche (das *ornamentale* Prinzip der venezianischen Malerei inbegriffen) und Raum angesiedelten Sacra Conversazione. Dazu Justis ebenso anschaulicher wie treffender Kommentar: „Die lockere Gruppe der Männer steht vor dem Hauptheiligen, die geschlossene Gruppe in seinem Rücken scheint erst langsam herein zu schreiten, man mag sich denken, dass auch sie sich vor dem thronenden Bischof aufstellen wird. Dadurch kommt ein merkwürdiger Reiz in das Bildganze: Es ist keine Parade vor dem Beschauer; der eine Teil der Figuren steht frei da, der andere hat noch nicht seinen endgültigen Platz. So ausgewogen die Ordnung in dem gewählten Augenblick ist, sie enthält die Möglichkeit der Verschiebung und in dieser leisen Spannung eine Lebendigkeit, die den älteren Altarbildern fehlt, wo die Gestalten im Grund genommen wie Säulenheilige auf ihren symmetrischen Plätzen festgewurzelt sind."[757] Als Resümee: Was hier Giorgione kurz vor seinem Tod konzeptuell an Neuem zustande gebracht hat, wird Tizian erst etwa eineinhalb Jahrzehnte später in seiner *Pala di Pesaro* (Venedig, Frari-Kirche) aufgreifen und, die restlichen Elemente des traditionellen Sacra Conversazione-Bildtypus eliminierend, weiterentwickeln.

Abb. 61, S. 219

Christus und die Ehebrecherin *(L'adultera)*

Obwohl das in Glasgow (Art Gallery) aufbewahrte Gemälde heute allgemein als Werk des jungen Tizian gilt, sollte dies nicht daran hindern, es neuerlich auf den analytischen Prüfstand zu stellen, zumal es schon früher genügend Stimmen gab,



61 *Giorgione (unter Mitwirkung von Tizian), Christus und die Ehebrecherin (L'Adultera) Leinwand, 139,2 x 181,7 cm, Glasgow, Art Gallery*

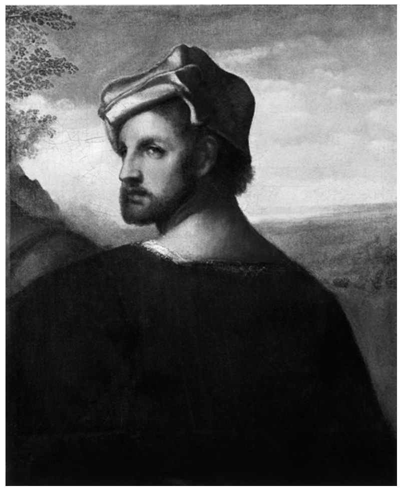
die sich für eine Zuschreibung an den Meister von Castelfranco eingesetzt hatten. Einig ist man sich lediglich über die außerordentliche Qualität des Gemäldes. Das war nicht immer so, vor allem nicht in der älteren Forschung, als sich Crowe & Cavalcaselle mit einer Zuordnung an Cariani begnügten, Morelli (im Briefverkehr mit J. P. Richter) sogar von einer „widerwärtigen rohen venezianischen Dorfmalerei" sprach, Cook die Zeichnung tadelte und Gronau – trotz lobender Worte bezüglich einer „prächtigen, ungemein farbenreichen Komposition" – dem Maler lediglich den Rang eines „provinziellen Nachahmers Giorgiones" zuerkannte, den Zampetti beinahe ein halbes Jahrhundert danach mit D. Mancini („un giorgionesco rimasto molto nell'ombra …") zu identifizieren glaubte.[758] Noch lange bevor Tizian ins Spiel kam, vermutete Berenson (1903) erstmalig in Sebastiano del Piombo den Schöpfer des Gemäldes. Ihm folgten Bernardini, L. Venturi, Coletti und Della Pergola, worauf die Debatte um Sebastiano zum Erliegen kam.[759] Fortan stand nur noch die Frage: Giorgione oder Tizian?, zur Diskussion. Schon 1908 erkennt Justi die überragende Qualität der *Adultera*, die er auf Anregung durch W. v. Bode, die stilistische Nähe zum *Salomon-Urteil* in Kingston Lacy betonend, Giorgione

zuschreibt. Seine ausführliche, in den späteren Publikationen noch vertiefte Würdigung des Bildwerks ist bis heute als Beispiel einer vorbildlichen Analysetätigkeit anzusehen.[760] Indessen hielt sich Justis Anhängerschar in Grenzen. Gegenüber den seit Longhi (1927) stetig anwachsenden Tizian-Verfechtern geriet sie deutlich ins Hintertreffen. Daran änderte auch Hornigs Plädoyer zugunsten einer Giorgione-Zuschreibung nur wenig. Sein von der Forschung fast gänzlich übergangener Beitrag sei hier im Sinne eines Rehabilitationsversuchs nachdrücklich unterstützt. Statt sich mit Hornigs eingehender, komparatistisch gut abgesicherter Analyse auseinanderzusetzen, berief sich die Tizian-Partei, wie jüngst auch Joannides, implizit stets auf Longhi, der als Beweis für seine Zuschreibung der *Adultera* an Tizian auf eine angeblich zwingende Verwandtschaft derselben mit dessen Paduaner Fresken (1511; Scoletta di Sant'Antonio) hinweist.[761] Wie noch später darzulegen sein wird, handelt es sich hier in Wirklichkeit um einen Versuch des Künstlers, einige Motive aus Giorgiones Œuvre in das *Wunder des Neugeborenen* (den Kronzeugen für Longhis Theorie) einfließen zu lassen, ohne jedoch nur annähernd die kompositionelle Brillanz des Glasgower Gemäldes zu erreichen – Letzteres auch ein Beleg für Giorgiones Autorschaft. Kurz gesagt: Im Versuch, die *Adultera* ausschließlich auf der Basis eines Vergleiches mit dem Paduaner Fresko Tizian zuzuordnen, manifestiert sich eine völlig unzulängliche Beweisführung. Hier andere, im Zeitraum von 1506/09 bis ungefähr 1510/12 entstandene Frühwerke Tizians – wie das Antwerpener *Votivbild mit Jacopo Pesaro vor Petrus*, die *Taufe Christi mit Giovanni Ram* (Rom) oder das Altarbild *Thronender hl. Markus mit Heiligen* (Venedig, S. Maria della Salute) – zusätzlich zurate zu ziehen, wäre wohl noch weniger Erfolg versprechend gewesen, zumal laut Hornig „alle drei Werke Unsicherheiten, Entlehnungen und Schwächen zeigen, wie sie bei Frühwerken zu erwarten sind".[762] Ein signifikantes Beispiel für die bezüglich der *Adultera*-Zuschreibung bestehende Unentschlossenheit bietet Berenson, der hier innerhalb eines halben Jahrhunderts mehrfach die Fronten gewechselt hat. Nachdem er sich anfangs für Sebastiano eingesetzt hatte, entschied er sich später für Tizian, um letztlich doch Giorgione den Vorrang einzuräumen.[763] Neben den wenigen für Giorgione plädierenden Forschern ist vor allem Richter zu beachten, der, ausgehend von seiner extremen Spätdatierung in das Todesjahr des Künstlers, den Entwurf des Gemäldes Giorgione zuweist, dessen Realisierung aber zum Teil (vor allem die Ausführung des rechten Bilddrittels) auf Tizian zurückführt – eine arbeitsteilige Einschätzung, der Hornig trotz gleicher Spätdatierung und im Gegensatz zu einigen Autoren, wie Mayer, Braunfels und Wilde, nichts abzugewinnen vermag.[764]

Der herkömmliche Bildtitel „Christus und die Ehebrecherin" wurde zunächst durch E. Tietze-Conrat mit der Bezeichnung „Daniel und Susanna" korrigiert – ein Deutungsversuch, der vorerst durch Pallucchini, Coletti und Wilde bestätigt wurde, ehe Pignatti und Waterhouse den schemenhaft angedeuteten Nimbus der Richterfigur entdeckten und damit deren Identifikation als Christus außer Zweifel stellten. Gegen Daniel spricht auch der Umstand, dass man in der links außen platzierten, rot gekleideten und mit einer Goldkette ausgestatteten Figur – gleichsam als Pendant zum zentral angeordneten Greisenkopf – wohl kaum



62 *Kopie nach Giorgiones Christus und die Ehebrecherin, Leinwand, 149 x 219 cm, Bergamo, Accademia Carrara*



63 *Giorgione, Fragment aus Christus und die Ehebrecherin, Leinwand, 47 x 40,6 cm, Glasgow, Art Gallery*

den zweiten der verleumderischen Alten vermuten darf. M.W. halten gegenwärtig nur noch Ballarin und Pedrocco an Tietze-Conrats Daniel-Interpretation fest.[765] Wie das Bildthema nahelegt, kommt hier wohl nur eine öffentliche Institution als Auftraggeber infrage. Laut Joannides war das Gemälde entweder für einen Gerichtssaal oder ein Heim zur Rehabilitation gefallener Mädchen bestimmt. Basierend auf seiner Zuschreibung des Bildes an Tizian, für den Venedig als fester Wohnsitz nicht vor 1510 dokumentiert ist, vermutet der Autor eine Stadt auf der Terraferma als ursprünglichen Standort des Gemäldes, wobei er vor allem Bergamo in Betracht zieht, zumal in der dortigen Accademia Carrara die wahrscheinlich früheste Kopie der *Adultera* aufbewahrt wird.[766] – Im Unterschied zu Tizian hat sich Giorgione vielfach mit dem Sujet beschäftigt. Dies bezeugen zahlreiche themengleiche Bilder, die als Werke Giorgiones in den Inventaren diverser italienischer Sammlungen im Seicento aufscheinen, wobei jedoch unklar bleibt, welches davon mit dem Glasgower Gemälde identisch ist.[767] Einen sicheren Quellenwert bietet lediglich das Bilderverzeichnis (1689) der Königin Christina von Schweden, in dem ein laut Kurzbeschreibung mit der Glasgower *Adultera* völlig übereinstimmendes Gemälde Giorgione zugeschrieben wird. Unter den vielen mehr oder minder freien Kopien ist, wie schon angedeutet, jene in der Accademia Carrara befindliche die wohl älteste und authentischste Fassung. Als Beweise dafür dienen die koloristische Affinität mit dem Original sowie der Umstand, dass der Kopist lediglich die Gestalt Christi modifiziert hat; abweichend vom Original der zum Segensgestus erhobene Arm des Erlösers sowie dessen deutlicher dargestellter Nimbus. Wie die Kopie bezeugt, erfuhr das Gemälde rechts insofern eine erhebliche Veränderung, als dort die Figur eines modisch gekleideten Jünglings abgeschnitten wurde. Im Übrigen ist davon ein Fragment erhalten geblieben, das 1971 von der Glasgower Galerie erworben wurde. Bei einer gültigen Bildanalyse ist somit stets auch die das Original gleichsam vervollständigende Kopie mit einzubeziehen.

Abb. 62

Abb. 63

Die Szene beruht auf dem Johannesevangelium (8, 3–11), wo es heißt: „Da brachten die Schriftgelehrten und Pharisäer eine Frau, die beim Ehebruch ertappt worden war. Sie stellten sie in die Mitte und sagten zu Jesus: Meister, diese Frau wurde beim Ehebruch auf frischer Tat ertappt. Mose hat uns im Gesetz vorgeschrieben, solche Frauen zu steinigen. Nun, was sagst du? Mit dieser Frage wollten sie ihn auf die Probe stellen, um einen Grund zu haben, ihn zu verklagen. Jesus aber bückte sich und schrieb mit dem Finger auf die Erde. Als sie hartnäckig weiterfragten, richtete er sich auf und sagte zu ihnen: Wer von euch ohne Sünde ist, werfe als Erster einen Stein auf sie." – Ein kostbar gekleideter junger Mann ist bis ins Bildzentrum vorgedrungen, um, breitbeinig innehaltend, die ebenso verängstigte wie erschöpfte Beschuldigte Christus vorzuführen. Die Darstellung zeigt den Kulminationspunkt des Geschehens, den „Augenblick höchster Spannung", kurz bevor der zum Richteramt erkorene Erlöser in den Sand schreiben und durch seinen tiefsinnigen Schiedsspruch die Versammelten zum Verzicht auf die Steinigung bewegen wird.[768] Christus, die linke Bildhälfte beherrschend, sitzt in vorgebeugter Haltung und verschränkter Beinstellung auf einer Bank, mit der horizontal durchgestreckten Rechten den eleganten Jüngling beiseite drängend, um die Ehebrecherin in Augenschein zu nehmen. Als Zeichen unergründlicher Weisheit ist sein im Profil wiedergegebenes Haupt fast vollständig in Schatten gehüllt – ähnlich wie der Kopf Salomons im Gemälde von Kingston Lacy „im Rätsel des Schattens untertaucht".[769] Im Kontrast dazu seine vom Licht überflutete Kleidung, die sich aus Karminrot und Blau, dem für Christusdarstellungen kanonischen Farbakkord, zusammensetzt. Derlei Hell-dunkel-Gegensätze bestimmen den Rhythmus des gesamten Bildes, ein Stilmerkmal, das bei Giorgione häufig vorkommt und nach dem man in Tizians frühem Schaffen vergeblich Ausschau hält.[770] Auch hinsichtlich der ungewöhnlich komplexen Körperhaltung Christi stellt sich die Frage: Giorgione oder Tizian? Dass hier die Antwort zugunsten Giorgiones ausfällt, beweisen dessen männlicher und weiblicher Akt am Fondaco, die sich mit ihren überkreuzten Beinstellungen und c-förmig gekrümmten Umrissen als Vorstufen der Jesusgestalt zu erkennen geben. Das Gleiche gilt für Tizians etwa ein Jahr danach ebenso für den Fondaco gemaltes *Judith/Justitia*-Fresko, dessen Affinität mit den genannten Aktdarstellungen eine offensichtliche Inspiration durch Giorgione bezeugt.

Mit dem breitspurig auftretenden Jüngling kommt die von rechts heranflutende Bewegung zum Stillstand. Darin manifestiert sich der „fruchtbare Moment" (Gombrich) angehaltener Zeit, zugleich die jähe Konfrontation mit Christus. Zudem sorgt die Hand Christi, die den rechten Arm des Jünglings im rechten Winkel überschneidet, für eine unmittelbare Verbindung zwischen den beiden Gestalten. Wie Jesus vornübergebeugt, stemmt der Jüngling den rechten Arm provokant auf sein angewinkeltes Bein. In seinem gespannten Bewegungsausdruck offenbart sich, so Justi, „eine Mischung von Neugier und Keckheit: was wird der heilige Mann zu dieser so weltlichen Angelegenheit sagen?".[771] Das Kolorit seiner vornehmen Tracht bildet den Wärmepol des an Kontrasten so reichen Farbkonzepts. Das satte Scharlachrot der Beinkleidung hat das Licht vollständig aufgesogen und, wie so oft bei Giorgione, die Konturlinien weitgehend aufgezehrt.[772] Im Gegensatz

dazu das leuchtende Gelborange, dessen Fülle an Reflexlichtern die Stofflichkeit des Wamses zum Glitzern bringt. Wie schon erwähnt, tritt das Orange im Œuvre Giorgiones häufig in Erscheinung, etwa in den Josefsdarstellungen der *Anbetung der Könige* in London und der Hirtenanbetung (*Allendale*) in Washington, weiters am Kopftuch Mariens in Oxford sowie am Krieger im großen *Salomon-Urteil*. Hornig bezeichnet dieses Orange als den „vielleicht auffallendsten und für Giorgione signifikantesten Farbklang […]. Bei Tizian hingegen sieht man ein derart goldenes Glänzen eines Orange, wenn es überhaupt vorkommt, nie".[773] Ebenso deutlich tritt Giorgiones Handschrift am Haupt des jungen Mannes zutage. Abweichend vom frontalen Rumpf ist es in abrupter Wendung Jesus zugekehrt, sodass sich das helle Antlitz, kontrastierend mit der schwarzen Kopfbedeckung, nur noch im verlorenen Profil zeigt – für Giorgione nicht ungewöhnlich, wenn man vergleichsweise etwa den Kopf des Lautenspielers im *Concert champêtre* in Betracht zieht. *Abb. 46, S. 155*
Darauf wird bald danach auch Tizian in seinem Paduaner Fresko mit dem *Wunder des Neugeborenen* Bezug nehmen, wenn er das Haupt des von links Heraneilenden in analoger Ansicht darstellt. *Abb. 77, S. 255*

Zweifelsfrei giorgionesken Ursprungs ist auch der unmittelbar neben dem Jüngling auftauchende Greisenkopf, der vom Dunkel eines Wandstücks foliiert wird. Scharfes Licht fällt auf seine schon fast in Draufsicht wiedergegebene Stirnglatze. Mit gesenktem Blick beobachtet er – vermutlich handelt es sich um einen Schriftgelehrten – die ausfahrende Armgeste Christi. Schon mehrfach – wie bei den erwähnten Josefsdarstellungen in den Londoner und Washingtoner *Anbetungen* sowie der *hl. Familie-Benson*, ferner im großen *Salomon-Urteil* mit der allegorischen Figur des greisen Ratgebers – hat Giorgione von diesem Kopftypus Gebrauch gemacht. Der vom linken und oberen Bildrand angeschnittene und in verschieden breite Kompartimente unterteilte Wandhintergrund, von dessen tiefem Dunkelbraun sich die Buntfarben in ihrer Leuchtkraft wirksam abheben, leistet für die Komposition der linken Bildhälfte einen wichtigen Beitrag. Die nach rechts zielende Stoßrichtung der Wandkulisse forciert den dynamischen, mit der gerüsteten Rückenfigur anhebenden Verlauf des Geschehens, dessen Rhythmus durch mehrere senkrechte Mauerkanten mitbestimmt wird. Eine davon trifft auf Christus, eine andere akzentuiert den Jüngling – u. zw. an der Stelle, wo das Gemäuer endet und der Landschaftsausschnitt anschließt. Daraus resultiert eine Zäsur, die mit der Bildsymmetrieachse, auf der die Hand Christi den Arm des Jünglings überkreuzt, exakt übereinstimmt und an der die von rechts kommende Bewegung abbricht. Die Idee, den Hintergrund eines Gemäldes durch eine oben angeschnittene, vor- und zurücktretende, durch vertikale Kanten rhythmisierte und mit einer vorgelagerten Sitzbank versehene Wand zu blockieren, ist als typisch giorgioneske Invention anzusehen. Das Motiv ist nicht neu, man begegnet ihm bereits im Frühwerk Giorgiones, etwa in dessen Londoner *Anbetung der Könige* und in der *hl. Familie-Benson*. *Abb. 11, S. 44; Abb. 12, S. 48*

Die größte Aufmerksamkeit erregt wohl die Ehebrecherin, die mit dem strahlenden Weiß ihres Kleides dem Wesen einer veritablen Lichtgestalt nahe kommt. Da ihre Schrittstellung unter der von Binnenzeichnung fast völlig unberührten, blockhaft geschlossenen Gewandmasse kaum eruierbar ist, erscheint sie wie im Boden

festgewurzelt. Lediglich der stark vorgebeugte Oberkörper bezeugt, dass sie dem zerrenden Arm des Jünglings nachgibt. In den roten Querstreifen und Trägern des Mieders sowie im mit Gelb changierenden Grün des um die Hüfte geschlungenen Umhangs, der mit analogen Farbtönen in der Landschaft und der vergilbten Wiesenmatte korrespondiert, zeigt sich das Bestreben des Künstlers, die Beschuldigte in das koloristische Gesamtkonzept einzubeziehen. Das psychische Gehaben der Frau, die dem vermeintlich unabwendbaren Richtspruch der Steinigung entgegensieht, wird von Hornig wie folgt beschrieben: „Ihr schwerer, vorgebeugter Körper bewegt sich wie mechanisch, als sei sie ihrer Sinne nicht mehr mächtig. Man meint, ihrem geöffneten Mund ein gequältes Stöhnen zu entnehmen."[774] Mit ihrer matronenhaften Massigkeit vertritt die Ehebrecherin einen Frauentypus, der, für Giorgione untypisch, an Tizians Beschuldigte im *Wunder des Neugeborenen* erinnert. Zudem lässt ihre für Giorgione ebenso ungewöhnliche emphatische Gebärde beziehungsweise ihr dramatischer Auftritt an eine Beteiligung Tizians denken. Abgesehen von seiner fälschlichen Gesamtzuschreibung des Gemäldes an Tizian, registriert Pallucchini am Beispiel der Frauengestalt zu Recht das Bestreben des jungen Künstlers, sich gegenüber seinem Lehrer zu emanzipierten „Tiziano ormai è pienamente autonomo rispetto a Giorgione: la sua sintassi formale gli permette di esprimere agevolmente quell'ansia drammatica […]."[775] Beweiskraft im Sinne Tizians hat vor allem Pallucchinis Hinweis auf dessen vermutlich gleichzeitig mit der *Adultera* entstandene *Madonna mit Kind*-Darstellung in der Accademia di Carrara. Analog zur Ehebrecherin ist auch hier das Haupt Mariens nahezu in Untersicht wiedergegeben. Da auch die Gesichtszüge mit den geschlossenen Augen und der fliehenden Stirn – die weich schattierte Modellierung von Hals und Kinn, die Frisur inbegriffen – deutlich übereinstimmen, ist anzunehmen, dass dem Künstler in beiden Fällen das gleiche Modell zur Verfügung gestanden war. Eine ergänzende Stütze für Pallucchinis partiell gültige Zuschreibung bietet ein Vergleich mit Tizians *Bildnis einer Frau* (Pasadena, Norton Simon Museum) – auch hier ein Antlitz, dessen Affinität mit jenem der Ehebrecherin nicht zu leugnen ist.[776] Von solchen in Richtung Tizian zielenden Überlegungen zeigt sich Hornig gänzlich unbeeindruckt. Stattdessen begnügt er sich mit einem Hinweis auf die rechte, an die Brust geführte Hand der beschuldigten Frau – eine Geste, der man auch an Giorgiones *Vecchia* begegnet. Nun allein daraus auf eine „größtmögliche Nähe" der Ehebrecherin zum Porträt der Alten zu schließen, ist wohl kaum zulässig. Daran ändert auch nichts, wenn der Autor – im Versuch, seine Giorgione-These zusätzlich zu stützen – der Ehebrecherin eine „gewisse [?] Nähe" zur „guten Mutter" in Kingston Lacy bescheinigt.[777] Erheblich überzeugender argumentiert Hornig, wenn er die bogenförmigen Strukturen der Komposition ausschließlich auf eine Invention Giorgiones zurückführt. Entscheidend dafür sind die gekrümmten Rückenkonturen von Christus und der Beschuldigten, die sich, kulminierend in den Köpfen des Jünglings und des Alten, zum Halbkreis schließen. Diese Kurvatur wird links außen verdoppelt, wo der in segmentartiger Biegung wiedergegebene Gerüstete die vorgeneigte Haltung Christi in stringenter Parallele noch zusätzlich betont. Mit dieser Duplizierung der Bogenschwünge lockert sich der symmetrische Bildaufbau. Dar-

Abb. 77, S. 255



64 Tizian, Bildnis einer Frau, Leinwand, 31,1 x 23,8 cm, Pasadena, Norton Simon Museum

aus resultieren für die linke Bildhälfte eine Zunahme des visuellen Gewichts und eine merkliche Verstärkung der Dynamik. Demgegenüber sorgt rechts das alles überstrahlende Weiß der Ehebrecherin für harmonischen Ausgleich. Was sich zunächst flächenprojektiv – bezüglich der zentralen Dreiergruppe – als halbkreisförmige Struktur manifestiert, wandelt sich aus grundrisslicher Sicht – unter Hinzunahme der beiden äußeren, in den Vordergrund gerückten Rückenfiguren – in die Form eines halbierten Querovals. Im „Leitmotiv des liegenden Bogens, der den Kern der Handlung umkreist" erkennt Hornig den vielleicht wichtigsten Faktor, der eine Zuschreibung des gesamten Kompositionskonzepts an Giorgione rechtfertigt. Von diesem Leitmotiv hatte der Künstler schon früher – u. zw. in der *hl. Familie-Benson*, der *Hirtenanbetung-Allendale* und im *Concert champêtre* – Gebrauch gemacht. Demnach lässt sich die *Adultera* als das letzte Werk einer Folge bestimmen, für die Hornig den Begriff der „genetischen Reihe" eingeführt hat. Dazu sein ergänzender Kommentar: „Da gleichzeitig die Farbe an Dichte und Sättigung zugenommen hat, die Hell-dunkel-Gegensätze gesteigert wurden, kann das Glasgower Stück nur als Endpunkt [und nicht als voraussetzungsloses Frühwerk Tizians] einer Entwicklung verstanden werden."[778] Die beiden die zentrale Gruppe rahmenden Rückenfiguren leisten aufgrund ihrer Vordergrundposition einen wichtigen Beitrag zur Verräumlichung der Szene. Zunächst die rechte, nur noch aus der Bergamasker Kopie und dem Glasgower Fragment ersichtliche Figur, deren ausgeprägte Kontrapoststellung im großen Trossknecht von Giorgiones Londoner *Anbetung der Könige* vorgebildet ist und deren jähe Kopfwendung mit Blick über die Schulter an das vermutlich zeitgleich entstandene Münchner *Porträt eines Mannes im Pelz* erinnert. Die gesamte Bildhöhe beanspruchend, präsentiert sich der junge Mann – gemessen an den folgenden Figuren, von denen ihn eigentlich nur ein geringes Raumintervall trennt – in überproportionierter Größe. Dem Eindruck, dass er erst nachträglich hinzugefügt wurde, kann man sich nur schwer entziehen – vielleicht mit ein Grund, weshalb er später abgetrennt wurde. Seine gestreiften Beinkleider geben Anlass, in ihm ein Mitglied der Compagnia della Calza (= eine Vereinigung junger venezianischer Adliger) zu vermuten. Als Einziger unter den Protagonisten steht er mit dem Betrachter in Blickkontakt. Zudem durchstößt er mit seinem Haupt den Landschaftshorizont. Vom hellen Blau des Himmels hinterfangen, erregt sein mit unverkennbar porträthaften Zügen versehenes Antlitz besondere Aufmerksamkeit. Ungeachtet seiner persönlichen Note und räumlich vom Bildkontext abgehobenen Platzierung gibt es zwischen ihm und der Ehebrecherin gleichwohl beziehungsstiftende Merkmale. Zum einen signalisiert das Schwarz seines Rocks gegenüber dem weißen Kleid der Frau den heftigsten Hell-dunkel-Kontrast im Bild, zum anderen konvergiert der Oberschenkel seines abgewinkelten linken Beins mit dem schräg fallenden Unterarm der Beschuldigten. Ergebnis ist eine V-Form, die einerseits als Zäsur wirksam wird, andererseits dem Maler die Möglichkeit bietet, zwischen den Schenkeln des dunklen Ausschnitts noch zwei weitere Männerköpfe unterzubringen. – Dem statisch anmutenden *compagno del calzo* steht links außen die zweite, extrem dynamisch gestaltete Rückenfigur gegenüber, ein Gerüsteter, mit dessen bildeinwärts gerichteter Beinhaltung der das gesamte Bild durchzie-

Abb. 62, S. 221
Abb. 11, S. 44
Abb. 52, S. 183

hende Bewegungsfluss anhebt. Sein heftig geneigter Oberkörper bietet links oben genügend Spielraum, um einer in einen roten Talar gehüllten Figur mit goldener Halskette Platz zu verschaffen. Wie schon erwähnt, handelt es sich vermutlich um die Darstellung eines Pharisäers, an dem die bildbeherrschende Rot-Sequenz den Auftakt bildet und den Rhythmus des Gemäldes – begleitet von wechselnden Hell-dunkel-Werten – bestimmt. Das fast schon aggressive Schrittmotiv des Gerüsteten – das linke Bein vertikal im Boden verankert, das rechte extrem abgewinkelt auf einen Baumstumpf gesetzt und kontrastiv in Schatten gebettet – erinnert an einen ins Räumliche transponierten Kontrapost. Einem gespannten Bogen gleich scheint sich sein Rücken, akzentuiert durch das schräge Reflexlicht am schwarzen Harnisch, in Christi vorgebeugter Haltung – nur durch einen Hell-dunkel-Kontrast getrennt – fortzusetzen. An dieser Verknüpfung ist auch sein rechter Arm beteiligt, dessen Richtung – nach dem Gestaltgesetz der „durchlaufenden Linie" – in der gewellten Mantelfalte Christi fortgeführt wird. Damit wird ein Bewegungsstrom in Gang gesetzt, der, vom rechten durchgestreckten Arm des Erlösers weitergeleitet, im Bogenschlag der Zentralgruppe kulminiert, um am gebogenen Arm der Ehebrecherin seinen Ausklang zu finden. Signifikant für den Hell-dunkel-Einsatz ist der Umstand, dass die beleuchteten Stellen stets den primären Bedeutungsträgern vorbehalten sind. Exemplarisch dafür der helle Arm Christi, dem gegenüber der parallel dazu versetzte Arm des Gerüsteten in Schatten getaucht ist, wiewohl auch dieser auf die Beschuldigte weist.

Die dramatische Formulierung des Gerüsteten ist für Giorgione ungewöhnlich, zumal man in dessen Œuvre einer ähnlich dynamisierten, in ihrer komplexen Bewegungsstruktur fast schon manieristisch anmutenden Gestalt sonst nirgends begegnet. Hornig zufolge entspricht die „schlechte Mutter" im *Salomon-Urteil* (Kingston Lacy) in ihrer „Heftigkeit der Gebärdensprache" dem weisenden Gerüsteten, womit der Autor das Problem im Sinne Giorgiones als gelöst betrachtet. Dies würde bedeuten, dass der Künstler die vorgeneigte Haltung, den tatsächlich „heftigen" Ausfallschritt und die Armgeste modifizierend in die Rückenansicht des Gerüsteten übertragen hat. Dieser konstruiert anmutende Ableitungsversuch vermag nicht zu überzeugen, zumal der Figur offensichtlich eine antike Hermes-Skulptur (der sogenannte *Cincinnatus*; Paris, Louvre) als Modell diente. Von dieser Marmorstatue existiert eine Kopie, eine Federzeichnung, die laut Joannides ein unbekannter mittelitalienischer Künstler nach einer verlorenen, um 1507 datierbaren Studie Raffaels gefertigt hat. Diese oder andere grafische Reproduktionen mögen – so der Verfasser weiter, der wie schon erwähnt das gesamte Gemälde Tizian zuschreibt – dem Maler bei der Formulierung des Gerüsteten zur Verfügung gestanden haben. Ob damit Tizians Autorschaft auch hier bereits erwiesen ist, sei dahingestellt. Dem ist entgegenzuhalten, dass auch Sebastiano del Piombo, als er – in Giorgiones Konzept eingreifend – im *Salomon-Urteil* den Henker hinzufügte, eine Antikenstatue, den sogenannten *Borghesischen Fechter* zum Vorbild genommen hat. So gesehen ist nicht auszuschließen, dass laut Braunfels auch Sebastiano neben Tizian – unter der zweifelfreien Patronanz Giorgiones – an der Realisierung des um 1510 (Hornig) entstandenen Glasgower Gemäldes beteiligt war.[779]



65 Antike Hermes-Skulptur (sog. Cincinnatus), Paris, Louvre



Madonna mit Kind und den hll. Antonius von Padua und Rochus (Madrid, Prado)

66 *Giorgione, Madonna mit Kind und den hll. Antonius von Padua und Rochus, Leinwand, 92 x 133 cm, Madrid, Prado*

Wie die letztgenannten Werke, zählt auch die Madrider *Sacra Conversazione* bezüglich ihrer Zuschreibung – Giorgione oder Tizian? – zu den großen Streitfragen der venezianischen Kunstgeschichte. Über den ursprünglichen Bestimmungsort des Gemäldes ist nichts bekannt. Trotz seines relativ bescheidenen Formats, das zunächst an ein in privatem Auftrag geschaffenes Andachtsbild denken lässt, könnte es als kleines, etwa für das Oratorium einer Laienbruderschaft vorgesehenes Altarbild konzipiert worden sein. Dafür sprechen – neben dem Schema der Sacra Conversazione – auch die beiden prominenten Heiligen, Antonius von Padua und Rochus, die in Venedig, vor allem in franziskanischen Kreisen, besondere Verehrung genossen – Letzterer als Schutzheiliger gegen die in der Lagunenstadt häufig grassierende Pest. Angesichts der Präsenz des hl. Antonius könnte das Gemälde, so Humfrey, im Auftrag der Scuola di Sant'Antonio, die einst in der Nähe der Frari-Kirche residierte, entstanden sein.[780] Das Bild taucht erstmals 1657 in der Sakristei des spanischen Palast-Klosters Escorial auf, in dessen Verzeichnis es „Bordonon" – ein „kurioses Amalgam aus Giorgione, Pordenone und Paris Bordone"

(Humfrey) – zugeschrieben wird. Erst vor etwa einem Jahrzehnt kam es zu einem Gegenvorschlag, wonach das Gemälde mit jenem zu identifizieren sei, das vom ehemaligen spanischen Botschafter in London, Alonso de Cárdenas, 1654 für den König gekauft wurde. Im Memorandum des Diplomaten aus dem Jahre 1659 ist das Werk als „ein weiteres großes Gemälde auf Leinwand mit unserem Herrn, dem hl. Antonius von Padua und dem hl. Rochus, mit lebensgroßen Figuren, von der Hand des Tizian" beschrieben. Diese Hypothese Browns fiel bei Falomir auf fruchtbaren Boden, der Giorgiones Namen, nachdem das Werk in den Katalogen des Prado von jeher dem Meister aus Castelfranco zugewiesen wurde, umgehend durch jenen Tizians ersetzte.[781] Dieser neue Identifikationsversuch ist jedoch insofern problematisch, als das Gemälde – entgegen der Beschreibung des Botschafters – weder „groß" (Höhe: 92 cm) ist, noch die Figuren auch nur annähernd „Lebensgröße" erreichen. Zudem ist befremdlich, dass zwar Jesus, nicht aber die Madonna erwähnt wird.

Morelli, der das Madrider Altarbild als „Wunderwerk venezianischer Malerkunst" bezeichnet, war der Erste, der sich für Giorgione einsetzte. Ihm folgten u. a. Justi, Richter, Robertson, Coletti und Baldass, wobei – kennzeichnenderweise – auch der Verfasser der m. E. wichtigsten Tizian-Monografie, Wethey, Giorgiones Autorschaft außer Zweifel stellte. Indessen wuchs die Schar der Tizian-Verfechter, beginnend mit Schmidt, L. Venturi und Longhi, ehe sie in der neueren Forschung – repräsentiert u. a. durch Pallucchini, Valcanover, Ballarin, Lucco, Humfrey und Joannides – eine fast schon geschlossene Front gegenüber den Giorgione-Anhängern bildete. Von Hornigs profund begründeter Giorgione-Zuschreibung nahm man keinerlei Notiz, ganz zu schweigen davon, dass jemals etwa Justis analytisches Niveau erreicht wurde.[782] Den Anhängern Tizians zufolge basiert das Madrider Altarbild auf dessen früher Stillage, wofür – neben dessen Fondaco- und Paduaner Fresken – vor allem die Wiener *Zigeunermadonna*, das *Concert champêtre* und die *Adultera* als Kronzeugen aufgerufen werden. Da, wie bereits dargelegt, sowohl das Pariser als auch das Glasgower Gemälde überwiegend Giorgione zuzuschreiben ist, sollte man nunmehr derlei komparatistische Hinweise als obsolet betrachten. Dies gilt auch für Tizians Fondaco-Fresken, deren stilistische Nähe zu Giorgione wohl unbestritten ist. Von den erwähnten traditionellen Argumenten ausgehend, zählen auch Pedrocco, Humfrey und Joannides als prominente Repräsentanten der rezenten Forschung zur Tizian-Partei. Während Humfrey das Gemälde (ohne Begründung) mit 1508 datiert, meint Joannides in den 1511 entstandenen Fresken in Padua einen Terminus post quem entdeckt zu haben, woraus er zugleich – gestützt auch durch die Bildpräsenz des hl. Antonius von Padua – auf einen Paduaner Auftraggeber schließt.[783]

Wie die beiden undifferenziert gemalten Vorhangteile, der nur skizzenhaft angedeutete Landschaftshintergrund und das Durchscheinen der Unterzeichnung, besonders evident am Mantel der Madonna, erkennen lassen, ist das Bild unvollendet geblieben. Auch ohne Zuhilfenahme der Infrarotaufnahme sind die schwarzen Linienzüge der Mantelkonturen und -falten deutlich wahrzunehmen. Zudem wird der Eindruck des Unfertigen, so Hornig, „durch den flüssigen und dünnen

Farbauftrag unterstützt, der vielfach die Leinwand durchscheinen lässt".[784] Etwa ein halbes Jahrzehnt nach seiner *Castelfranco-Madonna* befasste sich hier Giorgione abermals mit dem Thema der Sacra Conversazione. Laut Baldass sei „die direkte Ableitung der Komposition von dem Altarbild in Castelfranco unverkennbar […]. Die rein lyrische Handlungslosigkeit in der Haltung der Personen ist völlig untizianisch und schließt, wie ein Vergleich mit [Tizians] energiegefüllten Figuren der *Sacra Conversazione des hl. Markus* (ca. 1511/12) in der Salute zu Venedig klarlegt, diesen Künstler als Schöpfer der Komposition aus. Die Eigentümlichkeit der Auffassung entspricht vielmehr völlig dem Temperament Giorgiones."[785] Ähnlich argumentiert auch Hornig, wonach „das ausgeprägte kontemplative Moment, das sich in der Versunkenheit der Madonna und des hl. Antonius ausspricht, eine mögliche Zuschreibung an Tizian fraglich erscheinen lässt".[786] Seitens der Giorgione-Partei spielt die *Castelfranco-Sacra Conversazione* allgemein eine zentrale Rolle, berechtigt allerdings nur in Bezug auf deren ebenso kontemplative Note sowie auf das dem Madrider Bild als Hauptbeweisstück einer Giorgione-Zuschreibung dienliche Antlitz der Madonna. Gleichwohl ist der Vergleich auch insofern nützlich, als sich daran der tief greifende Entwicklungsschritt vom älteren Gemälde, das mit seiner streng symmetrischen Komposition zum Teil noch Anklänge an das Quattrocento zeigt, zum späteren, bereits dem neuen Formwillen des beginnenden Cinquecento verpflichteten ermessen lässt. Die zwischen den beiden Werken bestehenden Unterschiede überzeugend dargelegt zu haben ist vor allem ein Verdienst Justis. Zunächst verweist er, implizit von einem privaten Auftraggeber ausgehend, auf das „mehr häuslich-einfache als kirchlich-feierliche Gepräge" des Madrider Bilds, ferner auf dessen dem Prinzip der „Anwendung von Kontrast und Auswiegung" folgenden Gestaltungsweise sowie dessen „Gegensätze von Figur zu Figur in Ausdruck und Haltung".[787]

Ein dunkelgrüner Vorhang, der von einem hellen, die Thronlehne verhüllenden Draperiestreifen unterteilt wird, begrenzt den Vordergrund. Zusammen mit den seitlichen Landschaftsausblicken ergibt dies ein aus fünf hochgestellten Rechtecken bestehendes Ordnungsmuster, dessen vertikale Linienzäsuren auf die Horizontale der sich über die gesamte Bildbreite erstreckenden Marmorstufe stoßen. Daraus resultiert ein Kompositionsgrundschema stringenter Orthogonalität, von dem Giorgione bereits in seiner *hl. Familie-Benson* Gebrauch gemacht hatte. Mit dieser straffen Rhythmik von Senkrechten und Waagrechten, die sich laut Hornig bei Tizian nicht nachweisen lässt, wird einerseits die streng aufrechte Haltung des hl. Antonius unterstrichen, andererseits gewinnen die schräg davon abweichenden Formelemente der Madonna und des hl. Rochus an dynamischer Wirkung – alles in den Dienst von Kontrast und harmonisierendem Ausgleich gestellt. Im Castelfranco-Altarbild hingegen „sind die Geraden, wie sie nicht als Gegenspiel zu den Figuren erfunden sind, auch in sich kontrastlos; die Gleichseitigkeit ist stark betont".[788] Der gravierendste Unterschied zur hochformatigen *Sacra Conversazione* in Castelfranco manifestiert sich in der Wahl des Querformats mit naturgemäß anders gelagerten Kompositionsprämissen. Maria thront nunmehr nur noch wenig erhöht über dem Boden, auf dem die beiden Heiligen stehen, sodass die Köpfe

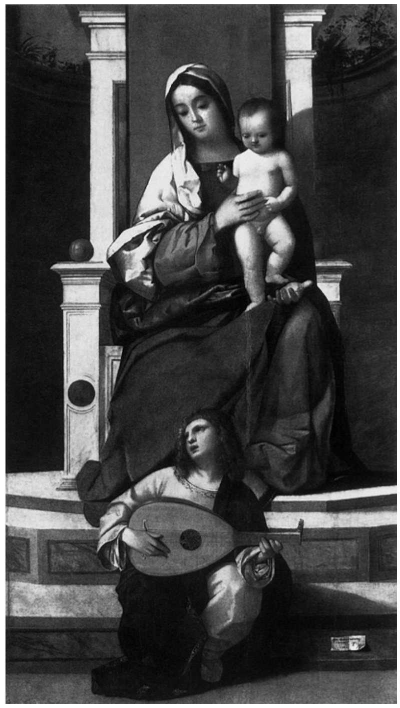
in annähernd gleicher Höhe angeordnet sind. Von der Thronanlage ist nichts zu sehen, außer der dazugehörigen Draperie, die mit ihrem Brokatmuster an jene der Castelfranco-Madonna erinnert. Bezüglich des Mutter-Kind-Motivs wird von den Tizian-Verfechtern unentwegt auf vermeintlich zwingende Parallelen zur Wiener *Zigeunermadonna* verwiesen. Indes könnte der Unterschied zum Madrider Bild kaum größer sein. Dies beginnt schon am Gesicht der Madonna, das bei Tizian breitflächiger mit weit abständigen Augen und als geometrisch exaktes Oval ausgebildet ist, wogegen Giorgione das Gesichtsoval schlanker und zum Kinn hin leicht zugespitzt konzipiert hat. Zudem ist das Haupt stärker geneigt und, wie so häufig bei Giorgione, durch ein lebhafteres Licht-Schatten-Spiel bestimmt.

Abb. 73, S. 249

Für die Giorgione-Partei stand von jeher außer Zweifel, dass hinsichtlich Mariens Kopftypus und Gesichtszügen eine enge Affinität zur *Judith*, *Castelfranco-Madonna* und Dresdner *Venus* besteht – dies allein schon ausreichend, um eine Zuschreibung des Madrider Gemäldes an Giorgione zu rechtfertigen. Die Gottesmutter trägt ein karminrotes Kleid und einen dunkelgrünen Mantel, womit ein Farbakkord anklingt, dem man bereits an der Madonna in Castelfranco begegnet, deren Kleidung allerdings weitgehend symmetrisch angeordnet ist. Am Madrider Mariengewand hingegen ist Asymmetrie vorherrschend, wie sie einerseits an der segmentbogig über die Thronstufe hinweg drapierten, nach links ausscherenden Kleidbordüre, andererseits im schräg von links nach rechts ansteigenden Mantelsaum – parallel dazu die Haltung des rechten Unterarms – zutage tritt. Mit diesen diagonal ausgerichteten Formelementen kommt Dynamik auf, die sich noch insofern verstärkt, als sie zum einen mit dem vertikalen Kompositionsschema des Vorhangs kontrastieren, zum anderen die Begrenzungslinien des zentralen Ehrentuchs überkreuzen – Maßnahmen, denen ein nicht unerhebliches Spannungspotenzial innewohnt.

Der nackte Jesusknabe steht – nachdrücklich durch den gelben Saum des Ehrentuchs akzentuiert – auf dem linken Knie der Mutter. An das Jesuskind in Bellinis *Pala di San Zaccharia* erinnernd, sind Stand- und Spielbein klar voneinander unterschieden. Zusammen mit der differenzierten Armstellung ergibt dies einen ausgeprägten Kontrapost, gegenüber Bellinis steiferer Version lediglich durch den Bogenschwung der rechten Körperkontur modifiziert. Wie im Röntgen erkennbare Pentimenti verraten, war ursprünglich daran gedacht, dem Köpfchen des Kindes eine nach rechts unten geneigte Haltung – mit Blick auf das Pestgeschwür des hl. Rochus – zu verleihen. Die Verwirklichung dieser in einem zweiten Arbeitsschritt verworfenen Idee hätte die Nähe zu Bellini noch zusätzlich verdeutlicht.[789] In der Schlussfassung zeigt sich das Kind mit angehobenem, der Mutter zugekehrtem Köpfchen. Zugleich kontrastiert es mit Maria: Sein Oberkörper neigt sich nach außen und rückwärts, wogegen Schultern und Haupt nach innen und vorwärts weisen. Wie Justi ergänzend bemerkt, „ist bei den Köpfen jede Wirkung – Achsenstellung, Belichtung, Augenrichtung – durch Gegensatz gesteigert“. Dem Autor zufolge wird das bei Giorgione so häufig auftretende Strukturprinzip der „über Kreuz“-Stellung an der Gottesmutter geradezu beispielhaft vorgeführt – weit entfernt von der Castelfranco-Madonna, wo die „Schrägstellung der Achsen sowie

die Entsprechung über Kreuz fehlen".[790] Bei der Madrider Madonna hingegen stützen rechter Arm und linkes Bein das Kind, während umgekehrt linker Arm und rechtes Bein ohne Wirkung beziehungsweise unsichtbar bleiben. Von all dem ist in Tizians *Zigeunermadonna* nichts zu bemerken. Dort sind die beiden Figuren in annähernd gleicher Kopfneigung und Blickrichtung dargestellt. Im Vergleich mit Giorgiones Version ist der Spielraum des Jesusknaben größer, die Beziehung zur Mutter entsprechend geringer. Unterschiedlich ist vor allem das Standmotiv des Kindes, das von Giorgiones ausgereifter Kontraposthaltung nur wenig erkennen lässt. Nebenbei gesagt, stand Domenico Mancini, als er das Zentralstück eines sonst verschollenen Polyptychons (signiert und 1511 datiert; Lendinara, Dom) mit der Darstellung einer thronenden Madonna mit Kind und Laute spielendem Engel malte, in einem weit größeren Maß unter dem Einfluss von Bellinis *Pala di San Zaccharia*. Zugleich erregte auch das Madrider Gemälde sein Interesse, insofern er einige Motive aus Giorgiones Madonna – die Faltenbildung an deren rechtem Arm und linkem Unterschenkel – detailgetreu kopiert hat. Holberton nahm dies zum Anlass, die Madrider *Sacra Conversazione* ohne weitere Begründung Mancini zuzuschreiben – im Ganzen eine krasse, von der Forschung einhellig abgelehnte Fehlentscheidung. Für Joannides nicht mehr als eine Möglichkeit, das mit 1511 gesicherte Entstehungsdatum des in Lendinara befindlichen Madonnenbilds gegenüber jenem in Madrid als Terminus ante quem in Rechnung zu stellen.[791]



67 Domenico Mancini, Madonna mit Kind, Holz, 161 x 91 cm, Lendinara, Dom

Der Maria zugewandte und in Pilgertracht gekleidete hl. Rochus steht mit seiner komplexen, mit dynamischem Potenzial angereicherten Haltung in markantem Gegensatz zu seinem Visavis, dem hl. Antonius, der aufgrund seiner bewegungslos steifen Erscheinung sowie vertikal betonten, straff geschlossenen Umrisskonturen einen fast schon statuarischen Eindruck vermittelt. Ein neuer Formwille, beruhend auf dem Kontrastgesetz, tritt hier zutage, welcher der Quattrocento-Tradition, die in den zahlreichen symmetrisch konzipierten Sacra Conversazione-Darstellungen noch weit in das Cinquecento (besonders bei den provinziellen Malern) nachwirkt, eine klare Absage erteilt. – Das Standmotiv des Pestheiligen mit den im rechten Winkel gegeneinander gesetzten Beinen – das eine gestreckt, das andere angewinkelt auf einen Steinbrocken gestützt – erinnert an jenes des anklagenden Jünglings im Glasgower Gemälde. Laut Hornig „prägt sich auch hier unübersehbar die starke Knickung der Körperachse aus, die bei Einbindung der Gestalt in ein Bogensegment an verschiedenen Figuren Giorgiones [etwa jenen des Fondaco] anklingt".[792] Diese zwischen den beiden Bildern bestehende Affinität ist selbstverständlich auch den Tizian-Anhängern nicht entgangen. Ausgehend von ihrer fälschlichen Zuschreibung der *Adultera* an Tizian, meinten diese damit – die ins Profil gewandten Köpfe inbegriffen – über ein beweiskräftiges Vergleichsargument zu verfügen, das auch eine Zuweisung des Madrider Bilds an denselben Künstler rechtfertige. – Es lohnt sich, die reichhaltig strukturierte Figur des hl. Rochus eingehender zu studieren, zumal man in ihr etlichen, für Giorgione typische Gestaltungseigenschaften – wie etwa der im Moment angehaltenen Dynamik und Zeitlichkeit – begegnet. Letzteres äußert sich darin, dass sich der Heilige aus drei verschiedenen Ansichten zusammensetzt, die den Eindruck einer

Abb. 61, S. 219

stroboskopischen Bewegungssequenz vermitteln: Während das Standbein frontal dargestellt ist, leitet der Rumpf, in Dreiviertelstellung, zur Seitenansicht des Kopfes über. Die im Ganzen gesehen eher labil anmutende Haltung der Figur festigt sich durch zwei ausgeprägte Vertikalelemente: zum einen durch die das Haupt des Heiligen akzentuierende Vorhangbegrenzung, zum anderen durch den wie seinem Rücken entwachsenden Baumstamm, dem wir in ähnlichem Zusammenhang bereits im *Concert champêtre* begegnet sind. Auch dort ist seine stabilisierende Funktion gegenüber der Wasser gießenden, labil auftretenden Muse/Peitho nicht zu verkennen. Vor allem in den kontrastiven, „über Kreuz" geführten Richtungsbeziehungen manifestiert sich ein relevantes giorgioneskes Merkmal: etwa dergestalt, dass der linke Arm in seinem Winkel dem hochgestellten rechten Bein, der rechte Arm dem Standbein entspricht. Ferner, in Justis Diktion: „Der Mantel fällt von den Oberarmen ab, sodass die Gegensätze der Unterarme frei sprechen. Die Bewegung der linken Hand kontrastiert mit der rechten, die den Pilgerstab hält: beide Hände stehen parallel, aber in entgegengesetzter Richtung."[793] Auffällig ist zudem der völlige, dem venezianischen Strukturprinzip des *Ornamentalen* (Hetzer) entsprechende Verzicht auf räumliche Formkomponenten, was auch Justi nicht entgangen ist, wenn er schreibt: „Die scharfwinklige und kontrastreiche Bewegung entfaltet sich in schlichtem geschlossenem Umriss: auf der Seite nach der Madonna zu liegen Kopf, Hand, Knie und Fuß in *einer* Fläche […]." Abgesehen von der kontrapostischen Beinstellung drängt sich hier ein Vergleich mit dem hl. Johannes d. Täufer im Altarbild von San Giovanni Crisostomo auf, dessen vorgebeugte Haltung, Arm- und Handgestik und ins Profil gedrehter Kopf bemerkenswerte Analogien zum hl. Rochus aufweisen. – Nicht zu unterschätzen ist der dynamische Stellenwert der parallel zum Rumpf des Heiligen schräg gestellte Pilgerstab, der zum orthogonalen Grundschema der Komposition (Vorhang und Brüstung) in spannungsgeladener Opposition steht und zusammen mit der gegenläufigen Schrägen der linken Madonnenkontur, die bis zum hl. Antonius ausgreift und damit dessen Isolation mildert, eine wenn auch verhaltene Dynamik ins Spiel bringt. Der still in sich gekehrte hl. Antonius, der im Gegensatz zu seinem Gegenüber – bedingt durch die ihn tangierende Grenzlinie des Vorhangs – nur sehr eingeschränkt an der „Sacra Conversazione" teilnimmt, hat in der Forschung aufgrund seiner steifen, blockhaft geschlossenen Erscheinung nicht viel Beifall gefunden. Zu Unrecht, wie aus Justis Erläuterungen im Kontext mit dem gestaltlichen Bildganzen hervorgeht: Denn „aus dieser Beschränkung der plastischen Freiheit macht der Künstler einen Vorzug der Kontrastwirkung: beim Rochus Winkelung der Körperachse, freies Spiel der Gelenke, Gegensätzlichkeit der Arme und Beine; hier die Körperachse schlicht senkrecht, die Gelenke unbetont, Arme und Beine nur angedeutet und ohne Gegensätze, die Füße und sogar die Hände verborgen; statt der reichen blühenden Farbigkeit und des Spiels der Helligkeiten dort steht hier das einfache Grau in ruhigen Faltenzügen und mildem gleichartigem Licht. Nur eine Bewegung spricht, diese aber mit starker Wirkung: über der Dreiviertel-Stellung des Körpers wendet sich der Kopf zur Vorderansicht – von der Mitte weg: er ist mit seinen Gedanken für sich".[794] Dieser Fülle von Gegensätzlichkeiten lässt sich noch

Abb. 60, S. 211

eine weitere, für den Ausdruck des Ganzen maßgebliche hinzufügen: Kontemplativer Stille steht eine dynamische Extrovertiertheit gegenüber.

All diese hier ausgeführten motivlichen und strukturellen Gegebenheiten sprechen für eine Autorschaft Giorgiones, freilich immer unter der Voraussetzung, dass die zugunsten Giorgiones ausgesprochenen Zuschreibungen des *Concert champêtre* und der *Adultera* auf Akzeptanz stoßen, ungeachtet dessen, dass hier mit heftigem Widerstand der Tizian-Partei zu rechnen ist. Hinzu kommt ein für Giorgione typisches Farbgefüge, aus dem das für den Maler so charakteristische, bereits mehrfach erwähnte Orange am Wams des hl. Rochus, das zusammen mit dem Rot am Marienkleid mit dem übrigen Kolorit einen Warm-kalt-Kontrast bildet. Kurz: Der Unterschied zur Farbgebung des frühen Tizian könnte nicht größer sein. Diese ist, so Hornig, „härter in den tonalen Gegensätzen, von gelegentlich stechendem, metallischem Glanz“. Dazu ergänzend Justi: „Man hat den Eindruck, dass Tizian zunächst die Zeichnung ausgearbeitet und dann mit Farbe gefüllt hat, während in Giorgiones Bild der Aufbau nach Linie, Farbe, Lichtstufung und Ausdruck in *einem* schöpferischen Akt erfunden ist.“[795]

Als Datierung der Madrider *Sacra Conversazione* hält Hornig einen Zeitraum „um 1509“ mit folgender Begründung für angemessen: „Das Prado-Gemälde bildet das vermittelnde Glied zwischen dem Louvre-Konzert und der Glasgower Adultera. In diesen drei Bildern vollzieht sich die Entwicklung zum venezianischen Hell-Dunkel […], als deren Schöpfer Giorgione ausdrücklich von Vasari überliefert wird.“[796]

67a Giorgione, Tizian und Sebastiano del Piombo, Dreifaches Porträt, Leinwand, 84 x 69 cm, Detroit, Institute of Arts



„I DUE CREATI DI GIORGIONE“: TIZIAN UND SEBASTIANO LUCIANI (SPÄTER „DEL PIOMBO“ GEN.)[797]

Wie Vasari in der zweiten Ausgabe (1568) seiner *Viten* berichtet, hat Giorgione zwei „eccellenti creati“ (= hervorragende Geschöpfe) hervorgebracht: „Sebastiano Viniziano, che poi fu frate del Piombo e Tiziano da Cadore, che non solo lo paragonò ma lo superato grandemente […]“, zwei junge Künstler, die man für berufen hielt, einige unfertig hinterlassene Gemälde des Meisters von Castelfranco, den ein unerwartet früher Tod hinweggerafft hatte, zu vollenden. Obwohl an dessen Kompositionsentwürfe gebunden, nutzten diese die Gelegenheit, mitunter auch eigene figurative Ideen beizusteuern. Diese gleichsam posthume Kooperation führte zu einem vertieften Verständnis von Giorgiones Kunstauffassung, jener „maniera moderna“, die in manchen Werken der beiden Maler – zumindest in deren frühen Schaffensperioden – merkliche Spuren hinterlassen hat. Unter den zahlreichen Generationsgenossen Giorgiones (Palma Vecchio, Pordenone etc.), die anfänglich ebenso unter dessen Einfluss standen, waren Tizian und Sebastiano zweifelsfrei die begabtesten Repräsentanten jener Kunstströmung, die von der Forschung mit dem Begriff des „Giorgionismus“ umschrieben wird. Das Gemälde *Dreifaches Porträt* (Detroit, Institute of Arts), das auf der Rückseite mit „Fra Bastian del Piombo-Giorzon-Tizian“ beschriftet ist und 1777 in der Schönborn-Galerie (Pommersfelden) als Werk Giorgiones bezeichnet wurde, kann als bildliches Dokument für das Zusammenwirken Giorgiones mit seinen beiden „creati“ betrachtet werden. Obwohl Sebastiano erst 1531 den Beinamen „del Piombo“ führte, folglich hier wahrscheinlich eine apokryphe Inschrift vorliegt, vertraten Valentiner und Suida – später auch Zampetti – die Meinung, dass es sich hier um eine Gemeinschaftsproduktion der drei Hauptrepräsentanten der neuen venezianischen Malerei zu Beginn des Cinquecentos handelt – eine Hypothese, die in der neueren Forschung auch bei Pallucchini und Lucco Zustimmung fand.[798] Eine andere Theorie vertritt Anderson, die eine Beteiligung dreier verschiedener Hände ausschließt und für einen anonymen venezianischen Maler plädiert. Ihrem Datierungsvorschlag „um 1549“ liegt das Datum 1531 – wie erwähnt, korrigierte Sebastiano damals seinen Familiennamen Luciani mit „del Piombo“ – als Terminus post quem zugrunde. Pedrocco zufolge handelt es sich beim Detroiter Gemälde „um einen freilich nicht sehr geglückten Versuch [eines Anonymus], die Malweisen der drei Künstler nachzuahmen“.[799] Abgesehen von diesem ungerechtfertigt abfälligen Urteil sollte man m. E. der Möglichkeit einer Zusammenarbeit der drei Künstler den Vorrang einräumen. Die Gegentheorie erinnert an ein aus dem historischen Kontext extrahiertes, typisch kunstwissenschaftliches Konstrukt, dem zufolge ein unbekannter Maler beabsichtigt hätte, den Stil der drei damals ‚mo-

Abb. 67a, S. 234

dernsten' Künstler – gleichsam im Vorgriff auf Vasaris „creati"-Vermerk – in einem bilddokumentarischen Memorialwerk zusammenzufassen. Stattdessen sollte man davon ausgehen, dass Giorgione knapp vor seinem Tod mit der Fertigung des Gemäldes begonnen hat, woraufhin der Auftraggeber Sebastiano mit dessen weiterer Ausführung betraute. Sebastianos unverhoffte Abreise nach Rom im Jahr 1511 mag eine abermalige Unterbrechung des Arbeitsprozesses nach sich gezogen haben, worauf Tizian die Vollendung des Bildes vorbehalten war. Die Idee, die Namen des Triumvirats auf dessen Rückseite zu vermerken, ist wohl mit Sicherheit erst auf einen späteren Besitzer des Gemäldes zurückzuführen.

Unschwer lässt sich am Brustbild des von zwei halbfigurigen Frauen flankierten Mannes Giorgiones Handschrift ablesen, wie sie an dessen psychologisch rätselhaften Gesichtszügen im Allgemeinen und der tief schattenden Augen- und Mundpartie im Besonderen zutage tritt. An der linken Frauenfigur ist Tizians Autorschaft unverkennbar. Aufschlussreich dafür vor allem deren weich modellierte Gesichtszüge, denen man in seinem Frühwerk – wie etwa in der *Flora* (Florenz, Uffizien) oder der *Himmlischen und Irdischen Liebe* (Rom, Galleria Borghese) – des Öfteren begegnet. Hinzu kommt die tizianeske Malweise, die sich am ebenso pastos wie lasierend aufgetragenen Weiß der aufgebauschten Bluse niederschlägt. Auffallend ferner die auf der Brust der Gefährtin ruhende Hand mit dem abgespreizten, merkwürdig kurz geratenen kleinen Finger – eine Handhaltung, die bei Tizian häufig, in dessen *Kirschenmadonna* geradezu beispielhaft in Erscheinung tritt. Das Antlitz der rechten Frau ist mit seiner Helligkeit am schärfsten vom dunklen Grund abgehoben und erinnert mit seiner klassischen Profilansicht an die hl. Katharina in Sebastianos eigenständigem Beitrag zu Giorgiones Altarbild in S. Giovanni Crisostomo. Für den Künstler typisch ferner die helle marmorne Glätte an Gesicht und Dekolleté, die sich vom warm durchbluteten Inkarnat der Figur Tizians merklich unterscheidet.

Zu Tizians Frühwerk

Von den beiden „creati" Giorgiones war Tizian zweifellos der bedeutendere, zumal es ihm als Verdienst anzurechnen ist, dessen „maniera moderna" nachhaltig weiterentwickelt zu haben. Obwohl ihm schon seit Beginn seines Schaffens bisweilen eine eigenständige Note zu attestieren ist, vermochte er sich erst seit etwa 1516, als er mit seiner epochemachenden *Assunta* in der Frari-Kirche – nach dem Tod Giovanni Bellinis – zum führenden Maler der Serenissima avancierte, vom Einfluss Giorgiones zu lösen. Indessen „lüftet sich schon in Tizians [frühem] Œuvre der Giorgione anhaftende Schleier aus Verschwiegenheit und Rätselhaftigkeit. Tizian begegnet dem Menschen unmittelbarer und mit einer auf alltäglicher Erfahrung basierenden psychologischen Klarheit".[800] Sebastiano Lucianis („del Piombo") „Giorgionismus" hingegen war eine nur kurzfristige Dauer beschieden, kulminierend vor allem in dessen Funktion als ergänzendes und ausführendes Organ an Giorgiones *Salomon-Urteil* (Kingston Lacy) und Altarbild für San Giovanni

Crisostomo. Mit der Übersiedlung des Künstlers nach Rom im Jahr 1511, wo er vorerst beinahe sklavisch den Stil Michelangelos rezipierte, gerieten auch dessen venezianische Wurzeln in Vergessenheit.

Tizian entstammt einer vornehmen Familie in Pieve di Cadore. Schon früh erkannte Graf Gregorio Vecellio die künstlerische Neigung seiner Söhne Francesco und eben Tizian, die er – Letzteren im Alter von neun Jahren, wie der Biograf Lodovico Dolce bezeugt – der Obhut seines Bruders Antonio in Venedig anvertraute, wo beide Knaben bei Sebastiano Zuccato, einem eher unbedeutenden, noch streng dem Stil des Quattrocentos verpflichteten Maler, ihre Lehre absolvierten. Der darauf folgende Aufenthalt Tizians in Gentile Bellinis Werkstatt war nur von kurzer Dauer. Instinktiv fühlt der lernbegierige Jüngling, dass die laut Dolce „trockene und steife Manier" des Meisters ihm nur wenig Entwicklungsmöglichkeiten bietet. Nicht einmal seine Beziehung zu Giovanni Bellini sei besonders konstruktiv gewesen, da ihm, so der Biograf, „auch dessen Malweise absolut missfiel".[801] Mit Sicherheit ertragreicher waren Kontakte mit Giorgione, dessen moderner Maltechnik und Kunstauffassung Tizian gewiss so manche Anregung zu verdanken hatte. So gesehen besteht kein zureichender Grund, am Wahrheitsgehalt von Vasaris Aussage zu zweifeln, wonach der aufstrebende Künstler „im Anfang der Manier Giorgiones zu folgen begann", was Pedrocco zufolge nicht heißen muss, dass hier „ein klassisches Meister-Schüler-Verhältnis existiert habe".[802]

Die Frage nach Tizians Geburtsdatum, zu dem keine sicheren Dokumente existieren, birgt ein Problem sui generis, zumal von dessen Lösung die Rekonstruktion der Frühwerke des Malers abhängt. Exakt überliefert ist lediglich das Todesdatum (27. August 1576) des Künstlers, wobei sich im Sterberegister der Pfarre San Canciano in Venedig der Hinweis findet, dieser sei im Alter von 103 Jahren gestorben. Daraus lässt sich auf 1473 als Geburtsjahr schließen – ein Datum, an dem die Forschung lange Zeit festhielt, ehe sie es in das Reich des Mythos verbannte. Im Grunde genommen müssten jene Autoren, die Werke wie das *Concert champêtre*, das Madrider Sacra Conversazione-Bild und die *Adultera* Giorgione aberkennen und Tizian zuschreiben, dieses Geburtsdatum favorisieren, insofern nur daraus der hohe, einem etwa 37-jährigen Künstler angemessene Reifegrad dieser Werke erklärbar wäre, erkauft allerdings um den Preis, dass daraufhin das Frühschaffen des Meisters innerhalb einer Zeitspanne von mehr als einem Jahrzehnt im Dunkeln bleibt. Heute besteht generell Konsens, das Geburtsdatum zwischen 1488 und 1490 einzugrenzen, womit zugleich der ‚blinde Fleck' bezüglich Tizians Frühwerk getilgt wäre – Anlass genug, die Zuschreibung der obgenannten Werke an den Künstler in Zweifel zu ziehen. Die profundeste Basis zur Neubestimmung der Geburtszeitspanne bot zum einen Vasari, der in seinen *Vite* bemerkt, dass Tizian, als er ihm 1566 begegnete, 76 Jahre alt gewesen sei, zum anderen Dolce, der anhand eines datierungsmäßig präzisen Werkbezugs bereits 1557 konstatiert, Tizian habe seinen Freskenanteil am Fondaco dei Tedeschi im Alter von „kaum 20 Jahren" gemalt.[803]

Die frühesten, Tizian zugeschriebenen Werke fallen in die Zeit vor 1509, als der Künstler den Auftrag erhielt, sich an der Freskierung des Fondaco zu beteiligen. Zunächst musste er sich mit der eher subalternen Funktion eines *Cassone*-Malers

begnügen, dem es oblag, die Frontseite von Truhen mit Gemälden zu schmücken. Erwähnt sei nur, dass es sich um Landschaftsbilder mit meist auf Ovids *Metamorphosen* Bezug nehmender Figurenstaffage handelt, wobei eine gewisse Nähe zu jenen kleinen Landschaftsdarstellungen, die Giorgione etwa ein Jahrzehnt zuvor zwecks Dekoration von Möbelstücken geschaffen hatte, nicht zu übersehen ist. Dies lässt zumindest vermuten, dass Tizian, nachdem er sich von den Werkstätten der Bellini-Brüder getrennt hatte, zeitweilig mit Giorgiones Atelier in Verbindung stand. Auch etwas später – in seinem frühesten großformatigen Gemälde mit der *Flucht nach Ägypten* (St. Petersburg, Eremitage), das von Pedrocco und Humfrey mit „um 1509" datiert wird – widmet der Künstler der Landschaftsdarstellung sein besonderes Augenmerk. Vasari hat das Bild im Palast Andrea Loredans besichtigt und als Arbeit Tizians ausführlich beschrieben. Obwohl etwa ein Jahrhundert danach auch Ridolfi (1648) und Boschini (1660) Vasaris Auffassung teilten, war die Zuschreibungsproblematik der Bilder in der späteren Kunstwissenschaft bisweilen umstritten. Alternativ zu Tizian wurden Namen wie Paris Bordone und Giovanni Cariani in Erwägung gezogen. Erst nach und nach festigte sich die Meinung, dass es sich um ein Werk Tizians handelt, wiewohl es immer noch Forscher gibt, wie z. B. Wethey, welche die Autorschaft des Malers bestreiten.[804]

Abb. 68, S. 239

Vasari zufolge habe Tizian in seiner Jugend einige deutsche Maler beherbergt, die ihn in die Geheimnisse der Landschaftsmalerei einführten und von denen er auch bezüglich der naturgetreuen Wiedergabe von Tieren profitierte. Und in der Tat bilden in der *Flucht nach Ägypten* das sich im Mittelgrund erstreckende Waldstück mit dicht belaubten und durch Licht-Schatten-Kontraste plastisch herausgearbeiteten Bäumen, an die rechts ein in die Weite führender Landschaftsausschnitt anschließt, und diverse Tierdarstellungen die künstlerischen Hauptattraktionen. Erweist sich Tizian hier als ein selbst mit Giorgione konkurrenzfähiger Maler, bleibt ihm auf dem Sektor des Figurativen ein adäquater Erfolg versagt. Noch der Tradition des Quattrocentos verpflichtet, bewegt sich der ganz im Vordergrund angesiedelte Figurenzug bildparallel wie auf einer eindimensionalen Reliefebene. Neben Schwächen in der Körperproportionierung (s. Joseph) fällt auch der knittrig retardierende Faltenstil ins Gewicht, wie er u. a. auch für Dürers Gewandsprache typisch ist. Dass Tizian dem älteren Kollegen aus dem Norden schon während dessen ersten Venedig-Aufenthalts (1494/95) begegnet war, kann als sicher gelten. Pedrocco betrachtet das Gemälde, dem er allgemein eine „beachtliche Qualität" attestiert, gleichsam als Wegweiser zum *Concert champêtre* – dem vermeintlichen „Gipfelpunkt in Tizians Frühwerk" –, „dessen Landschaft dem Bild von St. Petersburg enorm ähnelt".[805] Auf unserer Giorgione-Zuschreibung des Louvre-Gemäldes basierend, sei dem entgegengehalten, dass dieses aufgrund seiner stilistisch wie kompositionell ausgereiften Erscheinung denkbar weit von der *Flucht nach Ägypten* entfernt ist, dem es vor allem an Integration des Figuralen in das landschaftliche Ambiente mangelt. Während sich das *Concert champêtre* durch eine verräumlichte, durch Schrägen ineinander verzahnte Kompositionsweise auszeichnet, ist im St. Petersburger Bild eine monotone Flächenprojektion vorherrschend – besonders augenscheinlich in Bezug auf die horizontale Parallelführung des Figu-

Abb. 46, S. 155



68 *Tizian, Flucht nach Ägypten, Leinwand, 206 x 336 cm, St. Petersburg, Eremitage*

renzugs mit dem Waldstück, woran auch der eher geschichtete als tiefenräumlich erschlossene Landschaftsausblick nur wenig ändert. Im Übrigen erinnert die einer vegetabilen Wand gleich den Vorder- vom Hintergrund trennende, konsequent bildparallel angeordnete Baumreihe deutlich an Giovanni Bellinis Waldstruktur in der *Ermordung des hl. Petrus Martyr* (vor 1505, London, National Gallery). Zuletzt sei auf eine Ausnahme verwiesen, den nahezu kugelförmigen, das Waldstück rechts abschließenden Baum, der den benachbarten, dunkel schattierten überschneidet und gemeinsam mit diesem im Pariser Gemälde fast wörtlich wiederkehrt. So gesehen scheint es berechtigt, im *Concert champêtre* – nach Giorgiones unerwartetem Tod – einen finalisierenden Beitrag Tizians anzunehmen, was an der weitabständigen Entwicklungslage der beiden Gemälde (die qualitative Differenz eingeschlossen) allerdings nichts ändert. Letzteres dürfte auch Joannides nicht entgangen sein, wenn er für die *Flucht nach Ägypten* einen gegenüber Pedroccos und Humfreys Datierung erheblich früheren Entstehungszeitraum („vermutlich 1507–8“) vorschlägt – vermutlich auch aus dem Grund, um seine Zuschreibung des *Concert champêtre* an Tizian mit einer entwicklungsgeschichtlich längerfristigen Zeitspanne zusätzlich abzusichern.[806]

Giorgioneske Einflüsse in Tizians früher Schaffensperiode – Nähe und Emanzipation

Einer Äußerung Vasaris ist zu entnehmen, dass „Tizian im Anfang […] der Manier Giorgiones zu folgen begann“. Ein schlagender Beweis dafür sind Tizians Fresken an der zur Merceria weisenden Fassade des Fondaco dei Tedeschi. Im Unterschied zu Giorgiones Arbeiten an der Kanalseite des Gebäudes existieren dazu keine Dokumente. Tizians Beitrag – insbesondere dessen *Justitia/Judith* – wurde von Dolce (1557) erstmalig erwähnt – mit der Zusatzbemerkung, der Künstler habe gleichzeitig mit Giorgione am Fondaco gearbeitet, was auf 1508 als Entstehungsjahr schlie-

Abb. 38, S. 133

ßen lässt. Anders Vasari, dem zufolge Tizian, „als er noch kaum 20 Jahre alt war", seine Tätigkeit aufgenommen habe, „nachdem Giorgione die gegenüberliegende Fassade ausgeführt hatte". Zudem erwähnt der *Viten*-Verfasser (1568) ein mit Tizian befreundetes Mitglied aus dem Hause Barbarigo, dessen Intervention die Auftragsverleihung an den jungen Maler begünstigt habe, was nicht ausschließt, dass auch Giorgione an dieser Personalentscheidung beteiligt war. Laut Vasari hat Tizian den Auftrag somit frühestens im Dezember 1508 erhalten, nachdem Giorgione seine schwierigen Honorarverhandlungen mit den *Provveditori al Sal* abgeschlossen hatte. Daraus ist zu folgern, dass Tizian vor allem in den Sommermonaten des Jahres 1509 mit der Durchführung seines Freskenanteils beschäftigt war. Diese Datierung wird von der Forschung – im Gegensatz zu jener Dolces – allgemein anerkannt.[807] Dass schon damals eine Art Konkurrenzverhältnis zwischen Giorgione und Tizian bestanden haben mag, bezeugt eine von beiden Autoren überlieferte Anekdote, wonach einige Zeitgenossen die Werke von Giorgione mit jenen Tizians verwechselt hätten, indem sie den Meister aus Castelfranco für Tizians Anteil an den Fondaco-Fresken besonders lobten. Kein Wunder, dass Giorgione über dieses Missverständnis wenig erbaut war. Wie es weiter heißt, habe er daraufhin jeden Kontakt mit seinem ehrgeizigen Kollegen abgebrochen. Pedrocco zufolge „beschränkt sich der Wahrheitsgehalt dieser übrigens sehr zweifelhaften Anekdote wohl auf das Bestreben beider Autoren, die ganz außergewöhnliche Frühreife des Meisters aus dem Cadore hervorzuheben".[808] Ungeachtet der verherrlichenden Tendenz der Historiografen, ist dem an der Authentizität der Anekdote vielleicht zu Recht zweifelnden Verfasser der literarische Satz entgegenzuhalten: „Ist's zwar nicht wahr, so ist es doch gut erfunden", zumal dem Text immerhin zu entnehmen ist, wie sehr sich schon bei den Zeitgenossen das Bewusstsein von Tizians künstlerischer Nähe zu Giorgione geschärft hatte.

Wie schon im Kapitel über Giorgione erwähnt, ist die fragmentarisch erhaltene, nur anhand einer aquarellierten Radierung Zanettis gut nachvollziehbare *Justitia/Judith* (Ca d'Oro, Galleria Franchetti) als Tizians Hauptbeitrag zum Fondaco-Freskenzyklus anzusehen. Die Heldin schwenkt ihr Schwert über einen deutschen Landsknecht, mit dem linken Fuß ein abgeschlagenes Haupt fixierend, dessen Gesichtszüge jenen des geköpften Holofernes in Giorgiones *Judith* gleichen. Analog zu Giorgiones meist verschlüsselten Bildbotschaften zeichnet sich das Fresko durch seine Mehrdeutigkeit aus. Laut Gentili ist es naheliegend, die thronende Gestalt als eine Allegorie Venedigs, als Hort der Gerechtigkeit und Stärke zu interpretieren, „als unbezwingbare Jungfrau, die bereit ist, die Stadt mit ihrem Schwert gegen den ganz konkreten Feind, einen Soldaten des Kaisers Maximilian, zu verteidigen". Offensichtlich war der Auftrag mit dem Wunsch nach einer „präzisen politischen Aussage" verknüpft und dies vor dem Hintergrund der Bedrohung durch die Liga von Cambrai, deren vereinigte Truppen der Serenissima in der Schlacht von Agnadello am 14. Mai 1509 eine vernichtende Niederlage bereiteten – zu einem Zeitpunkt also, als Tizian mit der Realisierung seines Freskenprogramms beschäftigt war.[809] Wie die zu Füßen der Frauengestalt liegende Kopftrophäe verrät, verbindet sich mit der übergeordneten Idee einer Venedig-Allegorie eine Allusion auf

die alttestamentarische Heldin Judith als konkreter gefasste Bedeutungsschicht, weshalb sich in der Forschung die Benennung mit Judith und/oder Justitia eingebürgert hat. Obwohl Judiths Sitzmotiv (Arm- und Beinhaltung inbegriffen) eine merkliche Affinität mit Giorgiones männlichen und weiblichen Aktdarstellungen am Fondaco aufweist, ist Tizians Bestreben, der Komposition eine eigenständige Note zu verleihen, unverkennbar. Letzteres bestätigt ein Vergleich mit Giorgiones, durch einen Stich Hendrik van der Borchts überlieferter *Pax* (eine sitzende, mit Lorbeer und Palmenzweig versehene Frauengestalt triumphiert über einen niedergestreckten Krieger), von deren plastisch raumgreifender Erscheinung sich Tizians rein flächenprojektive, im Sinne Hetzers *ornamentale* Darstellungsweise deutlich unterscheidet. Giorgiones *Pax* ist ein weiterer Beleg dafür, dass das Freskenprogramm von Beginn an im Zeichen einer politischen, schrittweise sich entwickelnden Idee stand. Schon während der Schlussphase von Giorgiones Tätigkeit am Fondaco waren die Verhandlungen innerhalb der Liga von Cambrai, gipfelnd im Bündnis zwischen Ludwig XII. von Frankreich und Kaiser Maximilian I., so weit gediehen, dass mit militärischen Vorbereitungen gegen Venedig begonnen werden konnte. So gedacht, könnte man das *Pax*-Fresko als direkten Friedensappell, Tizians vermutlich ein halbes Jahr danach entstandene *Judith/Justitia* – vielleicht als Reaktion auf die Niederlage bei Agnadello – hingegen als Aufruf zur Gerechtigkeit beziehungsweise als hoffnungsvollen Anspruch auf Restauration von Venedigs vormaliger Machtstellung verstehen.[810]

Abb. 37, S. 133

Unter allen Gemälden aus Tizians früher Schaffenszeit besticht dessen Beteiligung am *Noli me tangere*-Gemälde (London, National Gallery) am meisten durch seine stilistische wie motivliche Nähe zu Giorgione. Ausgehend von Ridolfi (1648), der das Werk im Haus Muselli in Verona gesehen und als Arbeit Tizians bezeichnet hat, besteht heute – mit Ausnahme von Eller, der den größten Teil des Bildes Giorgione zuschreibt, lediglich die Gestalt der hl. Maria Magdalena als Beitrag des Meisters aus Cadore anerkennt – ein einhelliger Konsens über Tizians Autorschaft.[811] Einst war man mit dem Zuschreibungsproblem differenzierter umgegangen. So glaubten etwa Richter und Tietze, dass hier eine Bildidee Giorgiones vorliege, die von Tizian ausgeführt worden wäre. Eine Hypothese, die später auch Hornig – wiewohl in prononcierterer Weise – vertreten hat: Danach stamme „zumindest der Entwurf" von Giorgione. Noch um einen Schritt weiter geht Tschmelitsch, vermutlich auf Hetzer fußend, der das Gemälde 1920 vollends aus Tizians Œuvre eliminiert, wenn er bemerkt: „[das Bild] enthält wirklich viel mehr von Giorgione als von Tizian", und fortfährt: „Nur einiges in der Instrumentation, in der fertiggestellten Ausführung, mag wirklich von Tizian sein" – alles Argumente, die in der rezenten Forschung, wo der Name Giorgiones mitunter nicht einmal am Rand erwähnt wird (s. Joannides oder Humfrey), undiskutiert bleiben. Sätze, wie jener Hopes: „In dispensing with elaborate drawings he [Tizian] was of course following the lead of Giorgione", haben Seltenheitswert. Vergleiche (z. B. Lucco und Pedrocco) mit Tizians *Allegorie der drei Lebensalter*, *Taufe Christi mit Stifter Giovanni Ram* und *Himmlische und irdische Liebe* sind keinesfalls zwingend, um Tizians ausschließliche Urheberschaft zu

Abb. 69, S. 242



69 *Giorgione und Tizian, Noli me tangere, Leinwand, 109 x 91 cm, London, National Gallery*



70 *Tizian, Taufe Christi mit Stifter Giovanni Ram, Holz, 116 x 91 cm, Rom, Pinacoteca Capitolina*

bestätigen, vor allem nicht der unentwegt auftauchende Hinweis auf das *Concert champêtre*, das gegenwärtig – entgegen unserer obigen Zuschreibung an Giorgione – fälschlich als Werk Tizians angesehen wird.[812] Mit der Zuschreibung des Pariser Gemäldes an Giorgione entfällt zugleich das wichtigste Argument jener, die das *Noli me tangere* als autonome Schöpfung Tizians betrachten. Damit gewinnt die von Richter ausgehende Auffassung an Aktualität, wonach Giorgione der Urheber der Bildidee (vielleicht sogar des Entwurfs) des Londoner Bilds gewesen wäre und Tizians Leistung sich überwiegend auf die Rolle eines ausführenden Organs beschränkt hätte – eine Hypothese, die trotz der zu erwartenden Bedenken seitens der aktuellen Tizian-Forschung m. E. gut vertretbar ist.

Dies führt zur Frage nach der zeitlichen Einordnung des Gemäldes, deren Beantwortung starken Schwankungen (um 1508–1514/15) unterliegt. Hopes Früh-

datierung mit 1508 entbehrt jeder Grundlage und basiert ausschließlich auf dem Umstand, dass Fra Bartolomeo 1508 in Venedig weilte und, nachdem er sich bereits zwei Jahre davor mit dem *Noli me tangere*-Sujet befasst hatte (das entsprechende Gemälde gilt übrigens als verschollen), Tizian zu dessen themengleicher Fassung inspiriert hätte. Die von einigen Forschern (etwa Lucco, Humfrey und Joannides) präferierte Spätdatierung mit 1514 orientiert sich hauptsächlich an deren ebenso umstrittenen Datierungsvorschlägen für Tizians angeblich zeitgleich entstandene Werke: *Taufe Christi* und *Allegorie der drei Lebensalter*, die etwa von Pedrocco mit 1511/12 deutlich früher datiert werden. Mit seiner zeitlichen Einordnung des *Noli me tangere* (1510/11) vermag Pedrocco am meisten zu überzeugen, zumal er damit den Entstehungszeitraum des Gemäldes in die Nähe von Giorgiones Todesdatum rückt. Dem war mit 1510 bereits Walther, jüngst erst von Eller bekräftigt, vorangegangen. Darüber hinaus ist auch Ballarins Datierungsvorschlag (1511/12) innerhalb der Toleranzgrenze angesiedelt.[813]

Abb. 70, S. 243; Abb. 88, S. 280

Dem Johannes-Evangelium (20, 11–18) zufolge findet die Begegnung zwischen Jesus und Maria Magdalena am Ostermorgen in einem Garten statt. „Jesus fragt sie: Frau, was weinst du? Wen suchst du? In der Meinung, es sei der Gärtner, antwortet sie ihm: Herr, hast du ihn weggetragen? So sag mir, wohin du ihn gelegt hast; dann will ich ihn holen." Daraufhin gibt sich Jesus zu erkennen, mit den mahnenden Worten: „Halte mich nicht fest! Ich bin noch nicht zu meinem Vater aufgefahren." Das Sujet ist in der Ära Giorgiones und Tizians bereits sehr selten anzutreffen, nachdem es sich im 14. Jahrhundert noch großer Beliebtheit erfreut hatte, um dann im Quattrocento nach und nach in Vergessenheit zu geraten. Dass es sich hier um einen privaten Auftraggeber handelt, liegt auf der Hand, zumal sich eine kirchliche Instanz mit der Darstellung einer fast vollständig nackten Christusfigur wohl kaum abgefunden hätte. Vom Bibeltext wie von der ikonografischen Tradition abweichend ist ferner der Umstand, dass der Künstler sich mit dem vorschriftsgemäßen Ambiente eines überschaubaren Gartens nicht begnügt, vielmehr die Erscheinungsszene in eine weiträumig arkadische, fast schon heroisch anmutende Landschaft eingebunden hat. Wie aus der zahlreiche Pentimenti aufdeckenden Röntgenaufnahme[814] hervorgeht, war zunächst eine vom fertigen Produkt in mehreren Punkten erheblich abweichende Bildanlage geplant – ein Faktum, dem man bei Giorgione bisweilen, wie etwa die *Tempesta* bezeugt, in sehr ausgeprägter Weise begegnet, wogegen in Tizians frühem Œuvre Änderungen des ursprünglichen Bildkonzepts einen weniger relevanten Stellenwert – siehe etwa dessen *Zigeunermadonna* – aufweisen. Signifikant verändert wurde die Gestalt Christi, die – am Röntgenfoto besonders gut wahrnehmbar – in der Erstfassung eine nach links ausschreitende Beinstellung erkennen lässt, woraus zu ersehen ist, dass der Maler zunächst bestrebt war, der vom Trecento (s. Giotto!) ausgehenden ikonografischen Tradition folgend, den Erlöser in einer sich von Maria Magdalena abwendenden Haltung wiederzugeben. Wie sich noch zeigen wird, basiert die in der Schlussfassung abgewandelte Position des Erlösers auf dem Wunsch des Künstlers, die nunmehr nach rechts geneigte Christusfigur gegenüber Maria Magdalena in einem ambivalenten Verhältnis von Abwehr und Zuwendung



71 *Kompiliertes Röntgen des Noli me tangere*

darzustellen. Das Röntgenfoto ist in noch zwei weiteren Punkten aufschlussreich: Zum einen wurde der ehemals nach rechts kippende Baumstamm übermalt und durch einen in Gegenrichtung weisenden ersetzt, zum anderen war ursprünglich geplant, die Gebäudegruppe links anzuordnen. Der Entschluss, diese später nach rechts zu versetzen, hängt gewiss mit der Neuformulierung der gebogenen, in dieselbe Richtung weisenden Körperkontur Christi zusammen. Trotz seines dokumentarischen Werts birgt das Röntgenfoto manches Rätsel. Meines Erachtens ist anzunehmen, dass die gesamte Erstfassung von Giorgione stammt, vermutlich auch – wie noch nachzuweisen sein wird – die konzeptuelle, durch und durch giorgionesk anmutende Neuversion der Christusfigur. So gesehen bleibt offen, ob die gesamte Durchführung des Gemäldes nach dem plötzlichen Tod Giorgiones in Tizians Händen lag. Die Möglichkeit, dass der kaum 20-jährige Künstler in das modifizierte Konzept des Meisters von Castelfranco in nennenswerter Weise – mit Ausnahme der Maria Magdalena – eingegriffen hat, hält sich jedenfalls in engen Grenzen.

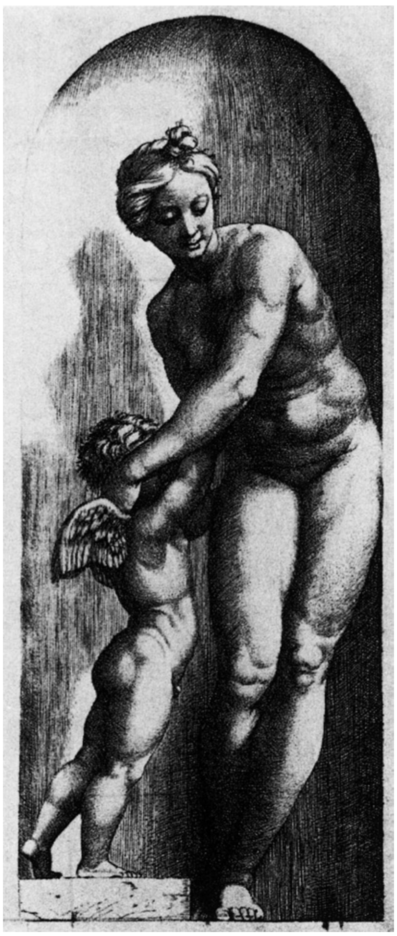
Laut Joannides sei die Landschaft zuerst („definitly first painted") gemalt, das Figurenpaar erst nachträglich eingefügt worden.[815] Dies gilt mit Sicherheit nicht für die Christusgestalt, durch welche die kompositionelle Anlage der Landschaft in einem erheblichen Maße strukturell präjudiziert erscheint. Wie noch näher zu erläutern sein wird, beweisen dies die gegenüber der Bild-Erstfassung vorgenommenen Veränderungen, vor allem der nach rechts versetzte Burghügel, dessen ansteigendes Terrain die gebogene Rückenkontur des Erlösers geradezu zwingend weiterleitet. Christus überrascht durch seine ungewöhnliche Pose, eine fast schon tänzerisch anmutende Haltung, die von den frontal ausgerichteten, leicht überkreuzten Beinen ihren Ausgang nimmt, sich im spiralig gedrehten Oberkörper fortsetzt und in der Profilwiedergabe des zu Maria Magdalena geneigten Hauptes endet – das Ganze eingebunden in eine c-förmige, vom Kopf bis zum rechten Fuß reichende Körperkontur. Damit geht rechts eine konkave Form einher, die gegenüber der zugreifenden ‚Lieblingsjüngerin' Christi Zurückweichen und Aufnahmebereitschaft gleichermaßen signalisiert. Bemerkenswert ist vor allem der den Oberkörper diagonal überkreuzende rechte Arm, der die torsierende Pose nachdrücklich verstärkt. Das Ganze erinnert an die Vorwegnahme einer manieristischen *figura serpentinata*, der man in Tizians früher Schaffensperiode nirgends begegnet. Mit der Linken umfasst Christus einen zu seiner schrägen Rückenkontur parallel verschobenen, mit einer eisernen Gärtnerhacke versehenen Stab, dessen unterer Teil hinter der ausgestreckten Rechten Maria Magdalenas verläuft, wodurch das ostentativ vorgehaltene Gerät viel von seiner ihm immanenten Abwehrgeste einbüßt.

Diese Ambivalenz von Zuwendung und Abkehr findet sich auch im bläulichgrau getönten weißen Umhang verkörpert, der, um Christi Schultern und Arm drapiert, in großem Schwung zu Boden fällt. In seinem oberen Abschnitt drängt sich das Tuch konvex Magdalena entgegen, wie eine ausladende Hülle ihr Zuflucht verheißend. Zugleich entzieht sich der Heiland dem in der Richtung eindeutigen Zugriff der Frau, indem er den Umhang hochrafft und in Höhe des Lendentuchs zu einem kompakten Faltenbündel verdichtet, das den Eindruck erweckt, als diene

es dem Schutz seines von einem formbetonenden Knäuel des Lendentuchs verhüllten Geschlechts. Nur innerhalb eines für private Kabinette gemalten Bildes denkbar, manifestiert sich darin eine erotische Komponente, auf die bereits Eller aufmerksam gemacht hat.[816] Dass der Künstler hier bestrebt war, die bildliche Umsetzung eines konkreten Bibeltexts mit einer universalen, auf die Geschlechterbeziehung anspielenden Aussage zu verbinden, ist unverkennbar. Wer außer Giorgione wäre damals dazu bereit beziehungsweise befähigt gewesen, sich auf eine ikonografische Doppeldeutigkeit dieser Art einzulassen? Mit Sicherheit nicht Tizian, in dessen Frühwerk sich auch nicht einmal ansatzweise ein ähnlicher Hang zum Änigmatischen ausmachen lässt. Eller zufolge ist nicht auszuschließen, dass die Christusfigur noch von Giorgione ausgeführt wurde. Dafür spricht die differenzierte Lichtführung und das vor allem das sanfte Antlitz des Erlösers prägende *sfumato* sowie das zu unterschiedlichen Grauwerten changierende Weiß von Umhang und Lendentuch – Gestaltungsphänomene, von denen etwa in Tizians *Taufe Christi* noch kaum etwas zu bemerken ist. Zudem könnte der Unterschied zwischen Christus und Magdalena, bei der die autonome Urheberschaft Tizians allgemein außer Streit steht, nicht größer sein. In der Tat, so Eller, „weist keines der frühen Gemälde Tizians zwei so verschieden angelegte Figuren auf".[817] Sollte auch die Christusfigur von Tizian durchgeführt worden sein, so hat dieser damit immerhin sein ausgeprägtes Anpassungsvermögen an Giorgiones Stil bewiesen. Anders bei Magdalena, an der sich – vergleichbar mit der jungen Frau im nur wenig später entstandenen Gemälde *Die drei Lebensalter* (laut Pedrocco um 1511/12; Edinburgh, National Gallery of Scotland) – Tizians „mit praktisch ungezähmtem Pinselstrich angelegte Malweise geradezu beispielhaft niederschlägt" (Lucco).[818] Im Gegensatz zu Giorgiones differenzierter Hell-dunkel-Koloritauffassung zeigt das strahlende Weiß des Unterkleids keinerlei Trübungen. Zudem ist das in strengem Profil wiedergegebene und sich scharf vom dunklen Grund abhebende Antlitz Magdalenas – unterschiedlich zu jenem des Erlösers – von *sfumato*-Effekten völlig unberührt.

Abb. 70, S. 243

Zum Nachweis von Giorgiones Entwurfstätigkeit ist die Frage nach der Formgenese der Christusgestalt von entscheidender Bedeutung. Versuche, diese laut Lucco von der Haltung des hl. Johannes des Täufers im Altarbild von S. Giovanni Crisostomo, oder, so Tschmelitsch, von jener des hl. Rochus in der Madrider *Sacra Conversazione* herzuleiten, sind als missglückt anzusehen. Sinnvoller scheint der Hinweis von Joannides auf einen nach Raphael um 1513 gefertigten Stich mit *Venus und Cupido*, in dem die Haltung der Göttin als *figura serpentinata* jener des Heilands im *Noli me tangere* in der Tat – abgesehen von der seitenverkehrten Wiedergabe – bis ins Detail gleicht. Problematisch ist nur der Umstand, dass der Stich wohl erst nach dem Londoner Gemälde entstanden ist. Um diesem Argument zu entgegnen – so hat es den Anschein –, schreibt der Autor das Bild, ohne wie schon erwähnt Giorgione in Betracht zu ziehen, Tizian zu und datiert es mit „probably 1514".[819] Und noch eine Bemerkung zu Tizian – aus der Feder Hetzers: „Die Figur Christi mit ihrer gezierten und gewundenen Haltung wüsste ich mit keiner der derben, breit aufgebauten und fest auf ihren Füßen stehenden Gestalten



72 Marcantonio Raimondi nach Raffael, Venus und Cupido, Kupferstich

Tizians zu vergleichen."[820] Dieser Kommentar lässt sich mit einem vergleichenden Hinweis auf Tizians etwas später geschaffene *Taufe Christi* (von Pedrocco mit „um 1511/12" datiert) präzisieren: Im Gegensatz zum *Noli me tangere* ist der Täufling radikal flächenhaft und in steifer Haltung dargestellt, zudem mit einem gesättigt weißen, kompakt gemalten Lendentuch ausgestattet. Unterscheidende Merkmale dieser Art genügen, um den Erlöser im Londoner Bild als Leistung Giorgiones anzuerkennen und die jüngst neuerlich von Humfrey behauptete Affinität zwischen den beiden Werken abzulehnen.[821]

Die Stellungnahme von Baldass zur Christusgestalt im *Noli me tangere*: „Die fließende und dabei grazile Aktbehandlung knüpft nun folgerichtig an den frühklassischen Stil der Kaufhausfresken Giorgiones an", findet in der neueren Forschung kaum noch Beachtung, was Joannides allerdings nicht daran hindert, auf Parallelen zur Haltung der Muse/Peitho im *Concert champêtre* zu verweisen, die *Abb. 46, S. 155* indes ebenso durch Giorgiones Aktdarstellungen am Fondaco angeregt ist. Dass der Autor darin kein Indiz für eine Entwurfstätigkeit Giorgiones sieht, überrascht nicht, zumal er das Pariser Gemälde, wie schon erwähnt, Tizian zuschreibt, folglich das *Noli me tangere* zur Gänze – konzeptiv wie in der Ausführung – für Tizian in Anspruch nimmt.[822]

Eine Gegenüberstellung Christi und der Muse/Peitho im *Ländlichen Konzert* fördert in mehrfacher Hinsicht formal bemerkenswerte Analogien zutage: zunächst eine in Tizians Frühschaffen völlig unübliche luminaristische Malweise (vgl. im Gegensatz dazu dessen weiblichen Akt in der *Himmlischen und irdischen* *Abb. 112, S. 317* *Liebe*!), dann die c-förmige Krümmung des Körperumrisses und die dynamische Torsion der Körperhaltung, weiters die Überkreuzung des Rumpfes durch den jeweiligen Arm, schließlich die Tatsache, dass der Umhang in beiden Fällen – einer zusätzlichen Stütze gleich – wie übrigens auch am männlichen Akt am Fondaco, am Boden umbricht. Hinzu kommt der sich über beide Figuren erhebende Baumstamm.

Die enge seelische wie auch – zumindest angedeutet – körperliche Beziehung zwischen Christus und Magdalena wird auch in kompositorischer Hinsicht manifest: zunächst in der die Figuren umfassenden Dreieck-Struktur, ferner in den parallel verschobenen Armen, die – vom Erdboden ausgehend, wo Magdalena das Salbgefäß umfängt – in kontinuierlicher Folge eine nach oben gerichtete Dynamik erzeugen, an der auch der Christi Haupt tangierende Baumstamm, der mit seiner leichten Linksneigung die Blickrichtung und schräg verlaufende Rückenkontur der knieenden Frauengestalt fortsetzt, teilhat. Sogar am Umhang des Erlösers macht sich ein Nahverhältnis zur ‚Lieblingsjüngerin' bemerkbar. Am Boden umbrechend, scheint sich das Tuch nach rechts zu bewegen, wie um im nächsten Moment – einer Fingergeste gleich – das Knie der Frau zu berühren.

Wie Eller zutreffend bemerkt, „bilden Landschaft und Figuren beim *Noli me tangere* im Sinne Giorgiones eine organische Einheit und die Landschaft ist nicht bloßer Hintergrund der Personendarstellung".[823] Demgegenüber war Tizian zu dieser Zeit kaum noch imstande, die Figuren natürlich in die Landschaft zu integrieren. Nichts macht dies deutlicher als ein Vergleich mit seiner *Taufe Christi*,

wo die drei Gestalten wie von einer aufgeklappten Landschaftsfläche abzugleiten drohen. Strukturell nur schwach ausgebildet, erfüllt diese vorwiegend die Funktion, den Figuren als Dunkelfolie zu dienen. Wie im *Concert champêtre* wird die Landschaft auch im Londoner Gemälde durch wechselnde Hell-dunkel-Kontraste, vor allem aber durch den spannungsreichen Konflikt von Horizontalen (s. links den Horizont einer graublauen Tiefebene) und Diagonalen bestimmt; Letztere sind in Tizians Frühschaffen – zum Beispiel in dessen *Drei Lebensalter*, die *Himmlische und irdische Liebe* als Hauptwerk eingeschlossen – nirgends anzutreffen. Bezüglich der Harmonisierung von Figur und Landschaft spielt der in Giorgiones Œuvre häufig aufscheinende Gestaltfaktor der *guten Fortsetzung beziehungsweise durchlaufenden Linie* eine signifikante Rolle. Dies hat schon Baldass wie folgt auf den Punkt gebracht, wiewohl er von Tizians Autorschaft überzeugt ist: „Die Begrenzungslinien der reichen Landschaft führen die Hauptbewegungsrichtungen der Figuren fort oder wiederholen sie. So wird das Auge immer wieder auf das Bildzentrum zurückgeleitet. Der große Hügel nimmt die Kurve auf, in der vom Fuß bis zum Kopf der Kontur Christi verläuft und verlängert sie bis an den rechten Bildrand; der einzelne Baum weist auf die Figur Magdalenas hin."[824] Derlei Beobachtungen lassen sich mühelos vervollständigen. Man beachte nur den linken Unterarm Christi, der sich im oberen Umriss des Gebüschs fortsetzt. Dieses wiederum präludiert den stark gekrümmten Rücken Magdalenas, deren rechter Arm über den gerafften Teil des Umhangs in Richtung Lendentuch zielt, an das die obere Begrenzung des dunklen Buschwerks im Vordergrund stößt. Dahinter erstreckt sich ein kleines Rasenstück, auf dem Schafe ohne ersichtlichen Schäfer weiden, was auf Christi Rolle als „guter Hirt" schließen lässt. Das kleine Figürchen, das mit seinem Hund vom Gutshof auf steilem Weg herabeilt, als eigentlichen Hirten zu identifizieren, macht nur dann Sinn, wenn man in diesem einen seine Aufsichtspflicht vernachlässigenden Menschen sieht, die unbewachte Herde mithin auf den Schutz des Erlösers angewiesen ist.

Abb. 88, S. 280; Abb. 112, S. 317

Der Gebäudekomplex des von einer Burgruine überhöhten Gutshofs gilt in der Tizian-Forschung als eines der wichtigsten Indizien, das eine vorbehaltlose Zuschreibung des Londoner Gemäldes an den Maler aus Cadore rechtfertige.

In der Tat handelt es sich hier um eine nahezu wörtliche Übernahme der Bautengruppe aus Giorgiones *Venus*, die Tizian nach dessen Tod vollendet hat, wobei die Invention des Architekturensembles mehrheitlich als persönlicher Beitrag Tizians betrachtet wird, zumal der Künstler dieses Motiv nur wenige Jahre später in seiner *Himmlischen und irdischen Liebe* erneut, allerdings seitenverkehrt, verwendet hat. Indessen ist nicht auszuschließen, dass zumindest die Entwurfsidee der baulichen Anlage im *Venus*-Gemälde auf Giorgione zurückgeht. Letzteres lässt sich insofern gut begründen, als Giorgione die Konzeption der auf einem Hügel gelagerten Bautengruppe bereits im *Tramonto* wenigstens in den Grundzügen vorweggenommen hat. Schon dort finden sich vor einem aufragenden Festungsbau zwei Satteldächer, wobei im rechten ein markanter rechteckiger Einschnitt die Dachtraufe unterbricht, Motive, denen man später in genauer Übereinstimmung auch in der *Venus* und im *Noli me tangere* begegnet. Und wie im *Tramonto* stößt

Abb. 39, S. 137



73 Tizian, Madonna mit Kind („La Zingarella"), Holz, 65,8 x 83,8 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

auch im Londoner Bild der Berghang unmittelbar an das Blau der Tiefebene. Hinzu kommt der die beiden Bereiche scheidende, in den Himmel ragende Baum, dessen Stamm in der Erstfassung des *Noli me tangere*, so die Röntgenaufnahme, ähnlich schlank und spärlich belaubt wie im *Tramonto* geplant war. Aus all diesen Argumenten ist zu folgern, dass der Entwurf des Londoner Gemäldes von Giorgione stammt und lediglich dessen Ausführung – unklar, in welchem Ausmaß – Tizian oblag.

Das auf Holz gemalte Bild *Madonna mit Kind* (sogenannte *Zigeunermadonna* beziehungsweise *Zingarella*; Wien, Kunsthistorisches Museum) gilt als frühestes erhaltenes Andachtsbild Tizians. Schon seit sich die Tafel im Besitz des Erzherzogs Leopold Wilhelm befand, wurde sie in dessen Sammlungsinventar (1659) als Arbeit Tizians („Von Tiziano Original") bezeichnet – desgleichen in dem von Jan Meyssen nach Teniers' „Theatrum pictorium" (1658) gefertigten Stich. Ferner ist auch eine viel früher entstandene, originalgetreue Kopie (Rovigo, Accademia dei Concordi) mit „Titianus pinxit" beschriftet.[825] Mit diesen Quellen übereinstimmend, wurde

Abb. 73

die *Zingarella* schon von Crowe und Cavalcaselle Tizian zugeschrieben. Für Giorgione plädierende Gegenstimmen (etwa Cook u. A. Venturi) blieben in der Minderheit; ihnen wurde schon von Hetzer, Wilde und Rothschild zugunsten Tizians widersprochen. Noch immer diskussionswürdig sind die Kompromissvorschläge von Richter und Phillips, wonach die Komposition des Gemäldes von Giorgione, die Ausführung von Tizian stamme oder sogar eine Kooperation der beiden Künstler vorliege. Indessen fanden auch diese Hypothesen keinen Anklang, zumal danach der Name Giorgiones kaum noch auftaucht, Tizian hingegen als alleiniger Schöpfer des Gemäldes – eine Ausnahme bildet Eller, der die Landschaft Giorgione zuschreibt – allgemein anerkannt wird.[826]

Die Madonna steht, streng an der Symmetrieachse orientiert, als Halbfigur vor einem asymmetrisch angeordneten, etwa zwei Drittel der Bildfläche umfassenden olivgrünen Vorhang, der von roten und gelben Vertikalstreifen durchwoben ist. Sie trägt ein bräunlich rotes Kleid und einen hellblaugrauen Umhang, in den ihre abgewinkelte Rechte, wie von einer Schlinge umhüllt, eingebettet ist. Mit der Linken stützt sie den Jesusknaben, der in angedeuteter Kontraposthaltung – ein wenig von der Mutter abgerückt – auf einem von rechts hereinragenden, die Madonna nur geringfügig anschneidenden Brüstungsstück platziert ist. Links gegenüber befindet sich eine weitere, etwas höher ansetzende, den beengten Vordergrund abschirmende Brüstung, die zusammen mit der vertikalen Vorhangbegrenzung – in der Ecke vom Arm Mariens interferiert – einen fensterähnlichen Ausschnitt bildet, der den Blick in eine weite Voralpenlandschaft freigibt.



74 Giovanni Bellini, Madonna und Kind, Holz, 85 x 106 cm, Detroit, The Detroit Institute of Arts

Bezüglich der Wahl des Breitformats, der Gesamtanordnung mit dem stehenden Jesusknaben sowie des asymmetrischen Vorhangmotivs ist die *Zingarella* offensichtlich durch Giovanni Bellinis Detroiter Marienbild (The Detroit Institute of Arts) angeregt.[827] Das Detroiter Andachtsbild hat für Tizian den Stellenwert eines Prototypus, der von Giovannis *Madonna Lehman* schon etwa vier Jahrzehnte zuvor seinen Ausgang genommen hat und in dessen *Madonna degli Alberetti* (dat. 1487) im Sinne einer luminaristischen Malweise und voluminöseren Darstellung Mariens weiterentwickelt wurde. Hinsichtlich der dreieckigen, schon die Hochrenaissance ankündigenden Figurenkomposition könnte man die *Zingarella* als Antwort auf Bellinis stets im Stil des Quattrocentos verharrenden Madonnendarstellungen ansehen. Gemessen an Giorgiones Oxforder *Madonna*, die sich durch raumgreifende Schrägstellung der Figuren von Tizians reiner Flächenkomposition deutlich unterscheidet, ist Tizians Gemälde jedoch immer noch der Quattrocento-Tradition verpflichtet, was nichts daran ändert, dass der asymmetrische Vorhang auch von Giorgiones Bild ableitbar ist. Noch relevanter ist die Analogie zum fensterartigen Ausschnitt, zumal der bei Bellini an das Figurenpaar grenzende Landschaftsausblick bis zum unteren Bildrand herabreicht. Im Übrigen handelt es sich bei der Oxforder *Madonna* um Giorgiones einzigen überlieferten Beitrag zum Thema des halbfigurigen Marien-Andachtsbildes – vielleicht auch ein Aspekt, der verständlich macht, weshalb Tizians *Zingarella* im Vergleich mit dem *Noli me tangere* merklich geringere Reflexe seitens des „Giorgionismo" erkennen lässt. So gesehen bietet die in Bellinis Detroiter Gemälde vermerkte Jahreszahl 1509 einen

Anhaltspunkt dafür, dass Tizians *Zingarella* erst danach entstanden ist. – Wie aus Röntgenaufnahmen, die zahlreiche Umriss-Unterzeichnungen offenlegen und von denen Wilde 1974 ein dem fertigen Bild aufgelegtes Diagramm angefertigt hat, zu entnehmen ist, fühlte sich der Maler anfangs in einem deutlich höheren Maß Bellinis Vorbild verbunden.[828] Der Untermalung zufolge war ursprünglich geplant, auch das Gesicht des Kindes wie bei Bellini frontal auf den Betrachter auszurichten. Ferner war das Antlitz der Gottesmutter in der Erstfassung zarter und schlanker sowie mit stärker gesenktem Blick und – auch darin mit Bellinis Version übereinstimmend – mit zugespitztem Kinn ausgebildet. Der Gesichtsumriss entsprach somit der Form eines nach unten sich verjüngenden Ovals, wie man ihm auch an der Madonna in Giorgiones Madrider Altarbild begegnet. Der entscheidende Unterschied zu Bellinis Gemälde besteht darin, dass in Giorgiones Schlussfassung das Köpfchen des Jesusknaben Maria zugewandt ist, woraus eine innigere Beziehung zwischen Mutter und Kind resultiert. Zudem steht das Kind bei Tizian nicht auf dem Knie Mariens, sondern ist auf einer von ihr räumlich abgesetzten Brüstung platziert – eine Gestaltungsvariante, von der Bellini im Übrigen auch in seiner *Madonna degli Alberetti* Gebrauch gemacht hat. Laut Baldass hatte Tizian ursprünglich – darin seinem Vorbild verpflichtet – einen einfarbig grünen Vorhang gemalt und diesen vermutlich erst in einem zweiten Arbeitsstadium mit einem gitterartigen, ein lebhaftes Licht-Schatten-Spiel erzeugenden System von Bügelfalten versehen. Daraus resultiert ein orthogonales Kompositionsschema, das mit seinem quadratischen Muster mit dem sich zum Dreieck schließenden Figurenpaar kontrastiert, zugleich aber es rahmend akzentuiert. Auch hier kommt Bellini als Vorbild in Betracht, zumal diese spezifische Faltenstruktur des Vorhangs schon in seinem mit 1510 datierten Gemälde *Thronende Madonna mit Kind* (Mailand, Brera) aufscheint.[829] Wie nur wenig später Tizian, sah sich schon Bellini in seinem Mailänder Gemälde – präjudiziert durch das Bildquerformat – dazu genötigt, den Mantel Mariens in die Breite zu dehnen.



75 Diagramm von Wilde zur Untermalung der Zingarella

Abb. 66, S. 227

Schon Baldass hat zutreffend bemerkt, dass Tizian „in der Schaffung eines neuen Kindertypus [vor allem bezüglich dessen ausladend abgerundeter Stirnpartie] seine Selbstständigkeit betont" – und zwar sowohl Bellini als auch Giorgione gegenüber.[830] Seine Bestätigung findet dies bei den Putten in Tizians vermutlich nur zwei Jahre später geschaffenem Gemälde *Die drei Lebensalter*. Der Jesusknabe in der *Zingarella* besticht vor allem durch sein auffallend helles Inkarnat, das sich von der dunklen Hautfarbe der Madonna merklich abhebt und ihm dadurch eine zentrale Bildstellung beschert. Zudem wirft das Kind einen weit nach rechts ausgreifenden Schlagschatten, der auf einen in extrem flachem Winkel von links einfallenden Lichtstrom schließen lässt. Dieser steht indes in seltsamem Widerspruch zum weitgehend frontal ausgeleuchteten Figurenpaar. Derlei Schlagschatten von fast schon formeigenmächtiger Qualität finden sich mitunter sowohl bei Bellini *(Madonna Morelli)* als auch bei Giorgione *(Porträt-Goldman).*

Abb. 88, S. 280

Die stilistische wie ausdrucksmäßige Nähe zu Giorgione betonend, hat Baldass die *Zingarella* wie folgt gewürdigt: „Das Bild […] übt einen eigenen Zauber aus, der vor allem in der Intimität der Leistung liegt. Es ist im Sinne Giorgiones, dass

jede der beiden Figuren ganz in sich versunken ist und keine an einen Zuschauer auch nur zu denken scheint. Die ganz einfache Landschaft aber hat einen höchst persönlichen Zug."[831] Letzteres ist kritisch zu hinterfragen, zumal der Autor selbst auf die „Unterordnung der Landschaft unter die Figuren" hinweist. Der Landschaftsausschnitt mit der dem hellblauen Gebirgszug vorgelagerten Festungsanlage entspricht nahezu wörtlich dem im linken Hintergrund angeordneten Landschaftsteil in Giorgiones *Venus*. Lediglich der markante Baum ist beiseite gerückt, nachdem ihm Tizian ursprünglich, in Anlehnung an das Dresdner Gemälde, eine zentrale Stellung zugewiesen hatte. Michiel zufolge hat Tizian den Landschaftsanteil der *Venus* vollendet, was indes keineswegs heißt, dass dessen Invention von ihm stammt; mit Sicherheit liegt dem eine konzeptionelle Idee Giorgiones zugrunde. Entgegen Humfreys Auffassung ist in der *Zingarella* keineswegs eine „Vereinheitlichung von Vorder- und Hintergrund" zu registrieren.[832] Gerade das Gegenteil ist der Fall: Die Landschaft ist vom Vordergrund scharf separiert, kurz: Sie wirkt wie ‚ein Bild im Bild' oder mit Worten Justis: „Zwischen Gestalt und Landschaft besteht keinerlei Beziehung." Dies sieht auch Eller in ähnlicher Weise, wenn er schreibt: „[Die Figuren] sind nicht in die Landschaft integriert […]. Beide sind im Verhältnis zum Hintergrund zu groß und verknüpfen sich nicht mit ihm." Unsicheren Boden betritt der Verfasser allerdings dann, wenn er aus dem an sich richtig geschilderten Sachverhalt folgenden Schluss zieht: „Es spricht Einiges dafür, dass es sich hier um eine spätere Hinzufügung handelt, da es Tizian nicht gelang, eine wirkliche Einheit zu schaffen."[833] Hinsichtlich der Komposition der *Zigeunermadonna* hat Hetzer ein allzu strenges Urteil gefällt, wenn er kritisiert: „Die großen Flächen aber sind noch ganz naiv, nur für sich, ohne Beziehung aufeinander. Das Dreieck der Madonna ist […] eine vereinzelte Form ohne ornamentalen Wert für das Bildganze." Dahinter stünde, so der Autor weiter, ein „noch ungefestigter Stil Tizians". Dazu nur ein Gegenargument zugunsten Tizians Kompositionsvermögen: Es betrifft den als Kompositionsmatrix dienenden Vorhang, dessen aus Quadraten bestehendes Strukturmuster zum Figurenpaar in stringenter Beziehung steht. Man beachte nur die Parallelkorrespondenz der Brüstung, des waagrecht verlaufenden Unterarms und Kleidsaums Mariens mit den Horizontalen der Vorhangfalten, deren orthogonales Schema von den Diagonalen des linken Umrisses der Madonna und des rechten Arms des Jesusknaben überkreuzt wird. Überzeugender sind Hetzers Bemerkungen zur Farbe: „Auch in der Farbe ist jeder Teil isoliert. Es ist ein Beieinander kräftiger Farben, die nichts miteinander gemein haben […]; bei der Madonna Rot im Kleid, Weiß im Kopftuch [das Tizian übrigens erst in einem zweiten Arbeitsschritt hinzugefügt hat], ein weißliches Blau im Mantel und ein grüngoldener Ton im Ärmelbausch."[834] Besonders instruktiv sind die Ausführungen von Baldass zur Maltechnik Tizians: „Der Maler arbeitet mehr mit Lasuren als Giorgione und bedient sich nur an wenigen Stellen der Deckfarbe […]. Bei aller Vorgeschrittenheit der Einzelbehandlung ist die Technik im Wesentlichen noch die Giovanni Bellinis." Dessen ungeachtet registriert der Autor im Folgenden doch wieder den Kontakt mit Giorgione, dessen Rot-Grün-Akkord in der *Castelfranco-Madonna* Tizian in der *Zingarella* offenkundig aufgegriffen hat.[835] Im Übrigen sei

daran erinnert, dass der Künstler hier, wie die Untermalungen bezeugen, während des Malprozesses, ähnlich wie Giorgione (s. die *Tempesta*), häufig Korrekturen vorgenommen hat, um zu einer gültigen Endfassung zu gelangen. Dieses Schwanken zwischen zwei künstlerischen Polen scheint schon ein Zeitgenosse des jungen Tizian registriert zu haben. Von der Forschung als unbekannter Nachfolger Tizians bezeichnet, schuf dieser ein Marienandachtsbild (New York, Metropolitan Museum), das vom Sujet her gesehen beide Strömungen in sich vereinigt. Während er die Madonna des Wiener Gemäldes – abzüglich der Landschaft, somit ins Hochformat transponiert – mitsamt dem gefalteten Vorhang fast wörtlich kopiert hat, stand ihm im Falle des Jesusknaben offenbar jener in Giorgiones Madrider Altarbild vor Augen. Abweichend von Tizians Version, vollzieht der Knabe eine torsierende Bewegung, das Köpfchen wie bei Giorgione in jäher Drehung der Mutter zugewandt. Zudem erstreckt sich die Brüstung über die gesamte Bildbreite, nur rechts mit einer Abstufung versehen, der man bisweilen auch in Werken Giorgiones (z. B. *Porträt-Giustiniani* und *Porträt-Goldman*) begegnet.[836]



76 Unbekannter Nachfolger Tizians, Madonna und Kind, Holz, 45,7 x 32,7 cm, New York, The Metropolitan Museum

Da es sich bei den für die Scuola del Santo in Padua geschaffenen Fresken um die einzigen genau dokumentierten Werke aus Tizians frühen Jahren handelt, werden diese zur Klärung von Datierungs- und Zuschreibungsfragen häufig mit anderen Gemälden aus der frühen Schaffensperiode des Künstlers in Verbindung gebracht.[837] Dagegen spricht schon allein der Umstand, dass sich Tizian in seinen Anfängen – von den Paduaner Fresken abgesehen – nie mit figurenreichen Themen befasst hat. Zudem ist ein Vergleich zwischen Öl- und Freskobildern auch insofern problematisch, als die Freskotechnik im Kontext mit monumentalen Bildformaten Prämissen unterliegt, die von jenen der Ölmalerei erheblich abweichen. Deutlicher als in anderen Werken aus Tizians erster Schaffensphase sind in Padua Tendenzen zu künstlerischer Eigenständigkeit bemerkbar, von Bellini ebenso weit entfernt wie von Giorgione, zu dem sich – die Landschaftsdarstellungen ausgenommen – nur vereinzelt Parallelen ausmachen lassen.

Am ersten Dezember 1510 wurde der Vertrag zwischen Nicola da Stra, dem Repräsentanten der Antonius-Erzbruderschaft, und Tizian in Venedig geschlossen. Die Aufgabe des Künstlers bestand darin, sich am Fresken-Ausstattungsprogramm für die Scuola del Santo zu beteiligen. Schon am Fondaco in Venedig hatte Tizian seine Befähigung als Freskomaler unter Beweis gestellt. Von den insgesamt 17 Freskobildern der Scuola stammen drei von Tizian: das *Wunder des Neugeborenen*, dann das *Wunder des abgetrennten Fußes* sowie das *Wunder des eifersüchtigen Ehemanns*. Bereits vor Tizians Engagement waren andere Maler, wie etwa Gian Antonio Corona (1509), Gerolamo Tessari (1510/11) und Filippo da Verona (1511), mit der Ausführung einzelner Freskodarstellungen in der Scuola beschäftigt gewesen – lokale Künstler, die noch ganz dem überholten Stil des Quattrocentos verpflichten waren.[838] Hier Abhilfe zu leisten, war wohl eines der Anliegen der Auftraggeber, zumal von Tizian, der sich auf den Spuren von Giorgione bereits wesentliche Aspekte der *maniera moderna* angeeignet hatte, auch ein Impuls für eine neue Stilströmung zu erwarten war. Mit der Darstellung von Wundertaten des

hl. Antonius als Generalthema des Freskenzyklus ging wahrscheinlich auch eine verschlüsselte Botschaft von politischer Tragweite einher. In der Tat erinnert Venedigs letztlich doch erfolgreiche Abwehr der Liga von Cambrai allein schon an ein Wunder. Am 5. Juni 1509 von kaiserlichen Truppen eingenommen, konnte Padua bereits am 17. Juli desselben Jahres von Venedig zurückgewonnen werden. Es hat den Anschein, dass diesem veritablen Mirakel im Sinne eines allegatorisch-historischen Rückgriffs schon im Fresko Filippo da Veronas („Der hl. Antonius prophezeit die Befreiung Paduas von der Herrschaft des Ezzelino da Romano") als Anspielung auf das aktuelle Ereignis Rechnung getragen wurde.[839]

Die mitunter geäußerte Annahme, Tizian sei vor der Pest des Jahres 1510 geflohen, um auf dem Festland Beschäftigung zu suchen, widerspricht den Tatsachen, zumal überliefert ist, dass der Künstler mit den Arbeiten in der Scuola del Santo erst am 23. April des folgenden Jahres begonnen hat. Die Ausführung der drei Fresken umfasste lediglich 27 *giornate* (= Tagwerke) und erst am zweiten Dezember 1511 bezog Tizian sein letztes Honorar in Höhe von vier Golddukaten – Beweis dafür, dass er seinen Aufenthalt in Padua häufig unterbrochen hat, um sich in Venedig auch anderen Aufträgen zu widmen.

Abb. 77, S. 255

Im *Wunder des Neugeborenen* ist dargestellt, wie der hl. Antonius einen Säugling zum Sprechen bringt, um die Unschuld der Mutter zu bezeugen, die von ihrem Gemahl des Ehebruchs bezichtigt wird. Im Bildzentrum kniet ein in Seitenansicht wiedergegebener Mönch und hält das Kind empor, dessen überraschende Botschaft der Kläger, im Schritt innehaltend, mit ungläubiger Miene bestürzt zur Kenntnis nimmt. Hinter dem Neugeborenen steht Antonius, der, das Haupt im Profil zum Vater gewandt, mit seiner angehobenen Rechten das Wunder bewirkt. Zwischen den beiden Figuren blickt ein langhaariger Alter mit anerkennendem Lächeln auf das gestikulierende Kind. Wahrscheinlich handelt es sich hier um den an der Urteilsfindung gescheiterten Richter, dessen charakteristische Physiognomie Tizians frühe Meisterschaft auf dem Sektor der Porträtmalerei bezeugt. Die angeklagte Mutter, die – in halber Rückenansicht wiedergegeben – ergeben auf ihr Kind blickt, bildet den Abschluss der geschilderten Figurengruppe, die räumlich gesehen ein Halboval bildet. Die Frauengestalt beeindruckt durch ihre monumentale, fest im Boden verankerte und blockhaft geschlossene Erscheinung. Sie trägt einen massigen Prunkmantel, dessen Rot als bildbeherrschender Buntfarbakzent hervorsticht. Mit ihrer stringenten Faltendrapierung erinnert sie an Gewandfiguren, wie sie in Giottos Arena-Fresken häufig anzutreffen sind – unverkennbar auch die Affinität des knienden Mönchs mit Giottos Christus aus der *Fußwaschung* im selben Freskenzyklus.[840] Die Beschuldigte wird von drei rosa gekleideten Gefährtinnen begleitet, die hinsichtlich ihrer Physiognomien und gestaffelten Gruppierung jenen drei gleichfalls an den Bildrand gedrängten Heiligenfiguren gleichen, die Sebastiano del Piombo dem von Giorgione entworfenen Altarbild in S. Giovanni Crisostomo – vermutlich bald nach dessen Tod im Oktober 1510, spätestens im Frühjahr 1511 – hinzugefügt hatte.

Abb. 60, S. 211

Das Rot der Angeklagten wiederholt sich an der Kleidung des links hinter dem knienden Mönch befindlichen Jüngling, dessen Antlitz im Vergleich mit allen an-



77 *Tizian. Wunder des Neugeborenen, Fresko, 320 x 315 cm, Padua, Scuola del Santo*

deren Protagonisten die größte Helligkeit aufweist. Mit jäher Kopfwendung und strenger Miene blickt er auf den von einem Speerträger eskortierten, von links herbeieilenden jungen Mann, die einzige dynamische Figur im gesamten Gemälde, die mit ihrem ausfahrenden Schritt, weit ausladenden weißen Mantel und polychromen Kolorit neben der statuarisch kontrastierenden Mutter die größte Aufmerksamkeit erregt. Wie diese in der rechten Bildhälfte markiert er links den Eckpfeiler der Komposition. Mit dem Rot seines Baretts und dem gleichfarbigen Streifen in der Beinkleidung sowie dem Weiß des Mantels, das im hervorlugenden



78 *Tullio Lombardo, Marienkrönung, Marmorrelief, Venedig, San Giovanni Crisostomo, Cappella Bernabò*

Kleid der Mutter wiederkehrt, korrespondiert er mit der Angeklagten, mit der ihn vor allem das Grün seines Rocks als komplementärer Farbwert zum Rot verbindet. Neben dem Brücken schlagenden Gestaltfaktor der Gleichartigkeit sollte vor allem der sowohl Trennung als auch Ergänzung symbolisierende Komplementärakkord zum Anlass genommen werden, den ungestümen Jüngling als verdächtigten Ehebrecher zu identifizieren. Die Figuren sind flächig wie räumlich dicht ineinander verzahnt und bilden eine geschlossene, isokephale Gruppe, aus der lediglich der Jüngling als vermeintlicher Liebhaber und die Angeklagte unüberschnitten hervortreten. Hetzer zufolge „ist jede lösende Bewegung der Arme vermieden; bei 14 Personen sind nur vier Hände zu sehen. Auch die Beine und Füße werden fast nie gezeigt".[841] So gesehen ist das Ganze – rechnet man die Isokephalie hinzu – bereits dem Charakter eines Reliefs angenähert. In der Tat dürfte Tizian, so Joannides, Tullio und Antonio Lombardos Marmorreliefs mit Wunderdarstellungen des hl. Antonius (darunter auch das *Wunder des sprechenden Neugeborenen*; 1504) in der Antonius-Kapelle des Santo in Padua eingehend studiert haben, wiewohl sich seine Figuren nicht wie jene der beiden Bildhauer in klassisch-antiken Gewändern, sondern in zeitgenössischer Tracht präsentieren.[842] Darüber hinaus sei auch Tullio Lombardos Relief mit der *Marienkrönung* in San Giovanni Crisostomo in Venedig erwähnt. Hetzer hat die überaus differenzierte Figurenkomposition allzu vereinfachend analysiert, wenn er schreibt: „Die Gruppe ruht auf dem Boden auf wie ein Block, aus dem nur die Köpfe frei aufragen. Dieser Block ordnet sich in das Bildganze als ein liegendes, die untere Bildhälfte ausfüllendes Rechteck ein. Darüber zwei stehende Rechtecke, links das dunkle der Architektur, rechts das helle der Landschaft." Mit dieser übertrieben abstrahierenden Sehweise rückt der Autor das Fresko nun tatsächlich in die Nähe eines Flachreliefs, zumal er darüber hinaus der Szene jegliche Räumlichkeit abspricht: „Es besteht kaum irgendwelche Tiefe. Ein einheitlicher Bildraum ist nicht vorhanden."[843] Die Wirklichkeit sieht anders aus: Trotz starker Komprimierung ist mühelos zu erkennen, dass das Figurenensemble in vier Raumschichten angeordnet ist. Während der Jüngling links in den Vordergrund eilt, sind der kniende Mönch und die Beschuldigte in der zweiten Raumzone angesiedelt. Erst auf der dritten Ebene folgen der Ehemann und der auf den vermeintlichen Ehebrecher blickende junge Mann, wogegen der hl. Antonius erst in der hinteren Zone platziert ist. Trotz knappen Areals – man fühlt sich an einen Bühnenboden erinnert – nutzt Tizian das begrenzte Raumpotenzial, indem er die um das Kind versammelten Figuren, kontrastierend mit dem zur Bühnenrampe vordringenden Jüngling, im Halboval zurücknimmt – eben dort, wo sich die Landschaft öffnet, die ihrerseits im Gegensatz zur raumblockierenden, flachen Kulissenwand steht.

Dass der rechte Abschnitt des Gebäudes räumlich zurücktritt, geht lediglich aus seiner im Vergleich mit der linken Wand vertieften Schattierung hervor. Darin befindet sich eine apsidiale Nische, welche die linke Figurengruppe zusammenfasst. Mit ihrem Rundbogen präludiert sie das halbovale Strukturmuster der um das Kind versammelten Protagonisten. An der Kante der linken Wand befindet sich der in einer Nische postierte Marmortorso eines Cäsaren, dem offensichtlich

mit der Apotheose des Augustus (Ravenna, Museo Civico) ein römisch-antikes Relief als Vorbild gedient hat.[844] Neben Tizians schon zu Beginn seines Schaffens sich abzeichnendem Antikeninteresse scheint sich hier auch eine politisch aktuelle Aussage zu manifestieren. Danach wäre denkbar, dass der abgebrochene Imperatorenarm eine Anspielung auf Kaiser Maximilian beziehungsweise die Befreiung Paduas von dessen Besatzungstruppen impliziert.

Wie in Giorgiones *Adultera,* bildet die Begrenzungslinie der Architekturkulisse die Symmetrieachse des Freskos. Schon Justi hat auf diese Analogie verwiesen, wobei er das Glasgower Gemälde, ohne eine Beteiligung Tizians in Betracht zu ziehen, Giorgione zuschreibt. Sein vor allem auf die Symmetrieachse abzielender Vergleich fällt zuungunsten Tizians aus: „Wir finden auch da die trennende Mittelsenkrechte, stärker trennend sogar, weil das Bild viel höher ist, sodass es eigentlich in zwei Teile auseinanderfällt. Aber diese laute Mittelsenkrechte hat keinen Sinn, weder als Linie noch als Grenze: sie weist nicht auf eine wichtige Gestalt, und sie trennt nicht ausgewogene Gruppen der Erzählung und der Anordnung, die ganze Handlung spielt sich in der einen [rechten] Bildhälfte ab; die wichtigen Figuren […] sind nicht durch den Aufbau herausgehoben […].“ Dass dem Einschub der Architekturkulisse eine Planänderung Tizians zugrunde liegt, ist Justi entgangen. Erst mit der Restaurierung von 1968/69 sind unter dem aktuellen Kolorit Spuren einer älteren Malschicht aufgetaucht. Deutlich erkennbar vor allem jene die Palastwand unterlaufende Linie, die den Landschaftshorizont nach links bis zum Bildrand fortsetzt; desgleichen zeichnen sich unter der Wand – in zwingender Fortsetzung der Himmelszone – Wolkenstreifen ab. Alles Merkmale dafür, dass Tizian den sich ursprünglich über die ganze Bildbreite erstreckenden Landschaftshintergrund in der linken Bildhälfte mit der Architekturkulisse übermalt hat – ob aus eigenem Antrieb oder auf Wunsch des Auftraggebers, bleibt offen. Justis negativer Kritik an der Architekturlösung entspricht auch dessen ungerechtfertigte Disqualifikation der im Fresko auftretenden Mutter, die „lediglich eine Kostümfigur [sei]; begütert, reich gekleidet, seelenlos im Ausdruck – wie anders die Sünderin in Giorgiones Bild, die ihre innere Erregung kaum zu meistern weiß“.[845] Dem ist entgegenzuhalten, dass Tizian der angeklagten Mutter wohl bewusst ein statuarisches Gepräge verliehen hat, das ihm im Verhältnis zum vorwiegend ruhig strukturierten Bildganzen als angemessen erschien. Wie bereits erläutert, ist die vermeintliche Ehebrecherin im Glasgower Bild als ein Giorgiones Werk ergänzender Beitrag Tizians anzusehen. Sollte diese partielle Zuschreibung auf Akzeptanz stoßen, so ist damit bewiesen, dass der Maler – sofern es die dramaturgischen Vorgaben eines Gemäldes erforderten – imstande war, einer in ähnlichem ikonografischen Kontext eingebundenen Frauengestalt durchaus auch eine dynamisch ausgreifende Ausdrucksqualität zu verleihen; bemerkenswert, dass er zu einer solchen Variationsfähigkeit schon in seiner ersten Schaffensperiode befähigt war. – Doch zurück zu Justis Einschätzung der Mittelsenkrechten: Diese betont zwar keine Figur, vielmehr – was noch bedeutsamer ist – akzentuiert sie die Wunder wirkende Hand des hl. Antonius. Und keineswegs spielt sich die Handlung ausschließlich in der rechten Bildhälfte ab. Gerade das Gegenteil ist zutreffend. Nicht zuletzt mit dem dynamisch formulierten

Abb. 61, S. 219

und vom Imperatorentorso akzentuierten Jüngling sorgt Tizian für ein gleichgewichtiges Verhältnis der Bildhälften, die zudem von den ausgestreckten Armen des Mönchs, einem „Kompositionsriegel" (Arnheim) gleich, miteinander verbunden werden. Ergebnis ist eine lückenlose Wahrung der ganzheitlichen Bild-*Gestalt.*

Wie Justi hat auch Hetzer ein der Wahrnehmung widersprechendes Qualitätsurteil gefällt: „Jedoch ist Tizian hier noch nicht im Stande, in der den Kern der Handlung veranschaulichenden Hauptbewegung alle Kräfte so zu sammeln, dass diese Bewegung für die Gestalt [sic!] der Gruppe und des Bildes bestimmend würde. Es entsteht mehr der Eindruck einer Bewegtheit im Allgemeinen als der einer konzentrierten, strömenden Bewegung."[846] Damit berührt der Autor den Aspekt der jeder gelungenen *Gestalt*-Bildung immanenten Dynamik – ein Problem, das er zu Unrecht als kompositionell ungelöst betrachtet. Dazu eine ergänzende Bemerkung zur *Gestalt*, die dann gegeben ist, wenn alle Bildelemente aufeinander Bezug nehmen und sich letztlich zur Ganzheit fügen. Dem liegt ein dynamischer Prozess zugrunde, an dem auch die mitvollziehende Wahrnehmung des Betrachters nachhaltig beteiligt ist und diese ist, so die Gestalttheorie, immer dynamisch.[847] Demnach kann in einem Gemälde Dynamik selbst dann vorhanden sein, wenn die einzelnen Formelemente nur wenig Bewegung zeigen oder sogar statisch dargestellt sind. Im Kontext mit der sich zur *Gestalt* fügenden Bildganzheit können diese jedoch durchaus in eine „strömende Bewegung" eingebunden sein – und ebendiese vermisst Hetzer in Tizians Fresko. Im *Wunder des Neugeborenen* verharren die Figuren, abgesehen vom herbeieilenden Jüngling und von gelegentlichen Kopfwendungen, weitgehend in Bewegungslosigkeit. Trotzdem versteht es der Künstler, diese mittels eines dynamischen Strukturgefüges miteinander zu verknüpfen und aus ihrer drohenden Erstarrung zu befreien. Das gesamte Figurenensemble wird von einem girlandenähnlich ondulierenden Bewegungsstrom erfasst, der vom gebogenen Rücken und linken Mantelteil des Jünglings mit dem roten Barett als Fixpunkt seinen Ausgang nimmt, dann zum gekurvten Arm des Mönchs niedersinkt, sich an der emporstreckenden Haltung des auf seinen Vater blickenden Kindes fortsetzt und schließlich am schräg ansteigenden Hügel ausklingt.

Humfrey sieht zwischen dem Paduaner Fresko und der *Adultera* eine kompositionell zwingende Ähnlichkeit („general resamblance"), auf deren Basis er – im Verzicht auf jegliche Detailuntersuchung – das Glasgower Gemälde Tizian zuschreibt und eine Datierung um 1511 für möglich hält. Dahinter steht offenbar auch die Absicht, das Ölbild aufgrund seiner vermeintlichen Affinität mit dem Fresko vom Todesjahr Giorgiones abzurücken – vermutlich, um dessen Autorschaft auszuschließen.[848] Humfreys Schlussfolgerung aus seinem Werkvergleich bedarf der Überprüfung und diese bringt Gegenteiliges zutage, zumal den beiden Werken lediglich die Zweiteilung des Hintergrundes in Architektur und Landschaft gemeinsam ist, und auch hier gilt es, insofern zu differenzieren, als deren Proportionierung nach sehr unterschiedlichen Gesichtspunkten erfolgt ist. Denn während die Trennlinie im *Wunder des Neugeborenen* exakt die Symmetrieachse markiert, ist die Wand in der *Adultera* deutlich nach rechts gerückt und mit Bezug auf den Landschaftsausschnitt dem Teilungsverhältnis des Goldenen Schnitts angenähert.

Dessen ungeachtet ist der Werkvergleich durchaus nützlich, wiewohl er Tizians gesamte Autorschaft an der *Adultera* keinesfalls bestätigt. Stattdessen hat es den Anschein, als hätte der Künstler – motiviert auch von der Ähnlichkeit des Bildthemas – Giorgiones Gemälde, an dessen Vollendung er vermutlich teilhatte, als Herausforderung empfunden, um seine künstlerische Eigenständigkeit am Fresko unter Beweis zu stellen.

Während Giorgione seine Figurengruppe in nahezu den Bildrahmen sprengender Größe und eruptiver Bewegung darstellt, ist jene Tizians – besonders betont durch ihre Isokephalie – strikt unter der bildteilenden Horizontalen angesiedelt. Zudem verharrt sie – ganz auf den Moment des Wunders konzentriert – in gleichsam kontemplativer Besonnenheit. Daraus ist zu schließen, dass die in der Literatur häufig getroffene Unterscheidung, die Giorgione verallgemeinernd als Lyriker und Tizian als Dramatiker bezeichnet, nicht zutreffend ist, jedenfalls nicht für Tizians Frühzeit. Tizians Autonomieanspruch gegenüber Giorgione manifestiert sich schon allein in der unterschiedlichen, seiner Ausdruckszielrichtung adäquaten Wahl des Bildformats. Anders als Giorgione, dessen *Adultera* querrechteckig gerahmt ist, entscheidet sich der junge Konkurrent für ein quadratisches Format. Das Quadrat, das übrigens im Paduaner Fresko in vier genau bemessene Quadranten unterteilt ist, bietet Tizian die besten Voraussetzungen, um seine Ausdrucksintentionen zu realisieren. Wahrnehmungspsychologisch gesehen wird die Wirkungsweise des Quadrats von Arnheim folgendermaßen beschrieben: „Das Quadrat bleibt durch seine Zentriertheit von dem Hin und Her unberührt, über das die rechteckigen Formate [s. Giorgiones *Adultera*!] berichten. Es billigt weder der einen noch der anderen Richtung die Vorherrschaft zu und versetzt dadurch das Geschehen […] in einen Ruhezustand. Die Zeit steht still."[849] Diesen Gegebenheiten entsprechend, hat Tizian das *Wunder des Neugeborenen* als zentrisch-symmetrisch komponierte und in ein orthogonales Achsenkreuz integrierte Szene in eine außerzeitliche Sphäre versetzt, verbunden mit einem Appell an den Gläubigen, der immerwährenden Wunderkraft des Heiligen zu vertrauen. Gemessen daran, erinnert Giorgiones querrechteckig gerahmtes Gemälde, in dem Dynamik, Raum und Narratives eine unvergleichlich größere Rolle als bei Tizian spielen, an eine turbulente Gerichtsverhandlung, in der, bedingt durch die unentwegte Veränderlichkeit der Figuren, vehemente Temporalität im Momentanen gipfelt. Die Gegenüberstellung der beiden Werke macht deutlich, dass sich Tizian hier merklicher als in jedem anderen Gemälde seiner Frühzeit von Giorgiones Handschrift und Ausdrucksweise emanzipiert hat. Reflexe seitens der Kunst Giorgiones machen sich nur sporadisch bemerkbar – etwa in einigen durch Hell-dunkel-Bildung gekennzeichneten Physiognomien, vor allem aber im Kopf des verdächtigten Ehebrechers, dessen Haartracht, rotes Barett und extrem fliehendes, völlig verschattetes Profil frappant an den Lautenspieler in Giorgiones *Concert champêtre* erinnern. *Abb. 46, S. 155*

Ein weiteres Fresko Tizians in der Scuola del Santo handelt vom Wunder an einem Jüngling, der sich nach einem tätlichen Angriff auf seine Mutter aus Reue *Abb. 79, S. 260* sein Bein abgehackt hat, das ihm dann der hl. Antonius heilend wieder anfügt. Wie im *Wunder des Neugeborenen,* sind die Figuren ebenfalls isokephal gereiht



79 *Tizian, Wunder des abgetrennten Fußes, Fresko, 327 x 220 cm, Padua, Scuola del Santo*

in der unteren Bildhälfte angeordnet. Oben weitet sich übergangslos eine Landschaft, deren Nähe zu Giorgione, wie auch Baldass bemerkt, unbestritten ist.[850] Von der Wahl eines Hochformats ausgehend und dadurch das Höhenstreben der Komposition unterstreichend, scheint ein Baumstamm, dessen Krone vom Bildrand überschnitten ist, dem Kopf eines Jünglings mit schulterlangem Haar und betontem Mittelscheitel zu entspringen, der Giorgiones Bildnis *Hirtenknabe mit Flöte* (Hampton Court) nahesteht. Die engste Affinität mit dem Motivrepertoire



80 *Tizian, Wunder des eifersüchtigen Ehemanns, Fresko, 327 x 183 cm, Padua, Scuola del Santo*



81 *Stich nach Michelangelos Sündenfall, Rom, Sixtinische Kapelle*

des Meisters von Castelfranco zeigt sich am knorrigen Baumstamm, dem man im selben Kontext auch in dessen *Judith* und im *Concert champêtre* begegnet. – In seinem dritten, ebenso hochrechteckigen Fresko hat Tizian jene Wundergeschichte ins Bild gesetzt, in welcher der hl. Antonius eine Frau, die von ihrem Gatten aus Eifersucht ermordet worden ist, wieder zum Leben erweckt. Die am Boden liegende Frau, deren seitlich wiedergegebene Beine abgewinkelt und überkreuzt sind, hebt in Gegenrichtung ihr Haupt und streckt den Arm empor, um den Dolchstoß des Eifersüchtigen abzuwehren. In schraubender Bewegung dargestellt, entspricht sie der Idealvorstellung einer *figura serpentinata*, darin an Michelangelos Eva in der Sixtinischen Kapelle (ca. 1510) erinnernd, die in ähnlich spiraliger Haltung und Armstellung Adam dazu verführt, den Apfel vom Baum der Erkenntnis zu pflücken. Da Michelangelos Sixtinische Deckenfresken erst 1512, also etwa ein Jahr nach den Paduaner Fresken, enthüllt worden sind, ist damit zu rechnen, dass dessen *Sündenfall*-Darstellung etwa als Nachzeichnung schon früh Verbreitung gefunden hat.[851] Unabhängig von der Frage nach der Informationsquelle scheint

Abb. 80, S. 261

Abb. 81

damit festzustehen, dass der Maler neben der Patenschaft Giorgiones bereits in seiner ersten Schaffensphase nach anderen Anregungen Ausschau gehalten hat. Bei einer Vertiefung von Joannides ‚Vergleich' stößt man auf ein merkwürdiges Phänomen. Anders als Michelangelo, dessen Eva streng bildparallel dargestellt ist, trifft man bei Tizian auf eine extrem verkürzte Frauengestalt, mit deren räumlichem Anspruch das sonst rein flächenprojektiv angelegte Gemälde spannungsvoll kontrastiert. Das Wagnis, die Ermordete perspektivisch und torsierend darzustellen, hatte schwerwiegende Folgen, vor allem im Bereich des Unterkörpers, wo dem Künstler, speziell bezüglich der unorganisch angestückten Beine, erhebliche zeichnerische Fehler unterlaufen sind. Neben dieser Rezeption von Michelangelos Frühmanierismus – man könnte der Eva auch dessen *Doni-Madonna* (ca. 1504) als Vergleich hinzufügen – ist Giorgiones Einfluss im Landschaftlichen gleichwohl unverkennbar. Dies betrifft den nahezu bildhoch aufragenden Hügel, der flach wie eine Kulissenwand dem Paar als Folie dient. Der Umriss des steilen Berghangs mit vorspringender Nase und schräg abfallender Basis entspricht fast wörtlich Giorgiones *Hommage an einen Dichter* und erinnert auch an dessen ähnlich profilierte Felswand in den *Drei Philosophen*.

Abb. 47, S. 167

Von Vasari (1568) und Sansovino (1581) bezeugt, war Tizians *Pala di San Marco* für den Altar des hl. Markus in der Augustinerkirche Santo Spirito in Isola bestimmt. Dieser befand sich in der rechten Chorkapelle (in *cornu epistolae*), die dem namentlich unbekannten Stifter vermutlich als Familiengrabkapelle diente.[852] Anlässlich des Abbruchs des Gotteshauses wurde das Gemälde 1656 in die noch im Bau befindliche Kirche S. Maria della Salute übertragen und später in deren geräumige Sakristei verlegt. Wie der thronende Evangelist als Venedigs Schutzpatron und die vier unter ihm versammelten Heiligen beweisen – Cosmas und Damian als Patrone der Ärzteschaft sowie Rochus und Sebastian, die als Pestheilige in der Bevölkerung besondere Verehrung genossen –, war das Altargemälde zum Dank für die Befreiung von der 1510 in Venedig wütenden Pestepidemie als Votivbild gedacht, für den Großteil der Forschung Anlass, es um 1510/11 – vermutlich gleichzeitig mit Tizians Arbeiten in der Scuola del Santo in Padua – zu datieren. Da jedoch die Pest gegen Ende des Jahres 1510 erst im Abklingen war und noch bis in die Mitte des zweiten Jahrzehnts Opfer gefordert hatte, ist auch 1512 als Entstehungsdatum nicht auszuschließen.[853]

Abb. 82, S. 265

In der *Pala di San Marco*, Tizians erstem Kirchenaltarbild, manifestiert sich ein bemerkenswerter Umbruch gegenüber jener venezianischen Quattrocento-Tradition des Sacra Conversazione-Themas, die Giovanni Bellini mit seiner *Pala di San Zaccharia* (dat.1505) zu letzter Blüte gebracht hatte. Abgesehen von der Beibehaltung einer symmetrischen Figurenverteilung zeichnet sich ein Innovationsschub ab, an dem sich – angesichts der interagierenden Heiligen – „erste Ansätze zur Verlebendigung des konventionellen Schemas" zeigen. Damit bahnt sich eine Entwicklungsrichtung an, die – von Aurenhammer mit dem Begriff der „Dramatisierung des Altarbilds" umschrieben – etwa ein Jahrzehnt später in Tizians *Pala Pesaro* (1519–1526; Venedig, Frari-Kirche) ihren Höhepunkt erreichen sollte. Mit

dem gegenüber den typischen Sacra Conversazione-Darstellungen des Quattrocentos bereits gelockerten Symmetrieanspruch des Figurenensembles kontrastiert die „asymmetrische Gestaltung des Hintergrundes – ein dramatischer Wolkenhimmel, rechts eine in die Tiefe führende Kolonnade".[854] Neu ist ferner der Umstand, dass die vier Heiligen – im Gegensatz zu Bellinis und Alvise Vivarinis Sacra Conversazione-Bildern, wo die Figuren gegenüber den monumentalen *casamenti* (= Architekturgehäusen) maßstäblich stets subordiniert sind – zwei Drittel der Bildhöhe erreichen. Folge davon und gefördert durch das schlanke Bildhochformat ist, so Pochat, eine „Tendenz zur Verdichtung der Bildstruktur und der möglichst starken Vergegenwärtigung und Evokation einzelner Figuren und der Handlung […] der Zugriff auf die Figuren ist unmittelbarer, die Stimmung dramatischer".[855] Aufgrund der in den Vordergrund gerückten Figuren sowie des durch die Bodenfliesen markierten, tiefenräumlichen Proszeniums öffnet sich der Bildraum zum Betrachter hin, woraus eine suggestive Wirkung resultiert, die den auf Distanz angelegten, der Quattrocento-Tradition verpflichteten Altarbildern fremd ist. Bezüglich der Idee, die Szene zur Gänze in den Freiraum zu stellen, war Giorgione mit seiner *Pala di Castelfranco* Tizian bereits vorangegangen; abweichend davon jedoch Tizians totaler Verzicht auf die Darstellung einer Hintergrundlandschaft.

Abb. 18, S. 67

Wie bei Giorgione die Castelfranco-Madonna ist der hl. Markus, auf einem extrem hohen Sockel thronend, über den Köpfen der Heiligen im oberen Bilddrittel platziert. Auch darin löst sich Tizian von traditionellen Vorstellungen. Im Gegensatz zu den Sacra Conversazione-Darstellungen des Quattrocentos, in denen die Madonna oder der jeweilige Hauptheilige stets eine zentrale Stellung einnehmen, hat Tizian dem Evangelisten eine abgehobene Position zugewiesen – in der Absicht, dessen Distanz zum Irdischen mittels eines transzendierenden Höhenstrebens zu verbildlichen. Dieser Eindruck verstärkt sich noch, wenn man – im Gegensatz zu Giorgiones Madonna – die in Untersicht dargestellte Figur des hl. Markus in Betracht zieht. Dabei fällt auch ins Gewicht, dass die Bodenfläche weit knapper als bei Giorgione bemessen ist. Während in dessen Gemälde die perspektivisch schräg angeordneten Bodenfliesen im Schoß der Madonna ihren Fluchtpunkt finden, konvergieren diese in der *Pala di San Marco* bereits im oberen Viertel des Thronpodests, also merklich unterhalb des Evangelisten, dessen Distanz zu den Heiligenpaaren dadurch zusätzlich betont wird. Anders bei Giorgione, dessen Madonna – trotz ihres großen Bodenabstands immer noch im terrestrischen Bereich verankert – den Kulminationspunkt einer klassischen, zentralperspektivisch konstruierten Kompositionspyramide bildet. Angesichts eines streng symmetrischen, von jeglicher Dramatisierungstendenz freien Bildaufbaus ist der Eindruck einer auf Kontemplation abzielenden, gänzlich der Zeit enthobenen Ruhe vorherrschend.

In der schräg gestellten und leicht nach rückwärts geneigten Gestalt des hl. Markus steckt eine Dynamik (Hetzer spricht sogar von einem „gewaltsamen Pathos"), die sich in mannigfachen Kontrasten und Asymmetrien niederschlägt.[856] Der Evangelist thront vor freiem Himmel, dessen Wolkengebilde von Graublau zu Weiß changieren. Sein völlig in Dunkel gehülltes Haupt ist nach links gedreht, der Blick nach oben zum Firmament gerichtet. Der auf dem Antlitz ruhende Schatten

82 *Tizian, Pala di San Marco, Holz, 218 x 149 cm, Venedig, Santa Maria della Salute*



setzt sich als breites Band schräg nach rechts unten fort, das karminrote Kleid in einen hellen und dunklen Bereich teilend. Dazu Pochat: „Die Idee, den Einbruch des Göttlichen durch das elementare Wechselspiel von Licht und Schatten zum Ausdruck zu bringen, mag aus der Bibel stammen, wo die göttliche Intervention mehrfach in ähnlicher Weise geschildert wird – man denke nur an die *Verklärung Christi*."[857] Indessen könnte man diese Ausdrucksweise auch anders interpretieren, insofern die Pestepidemie 1510 noch einige Jahre, wenn auch in vermindertem Ausmaß, fortdauerte. So gesehen wäre denkbar, dass Tizian das Schwanken zwischen Licht und Schatten gleichsam als Zweifel am Erfolg der Fürbitte des Evangelisten um endgültige Befreiung von der Pest verstanden wissen wollte, zumal die immer wieder auftretende Katastrophe als Strafe Gottes aufgefasst wurde.

Den linken Arm zurückgenommen, hält Markus mit seiner schräg nach vorne gestreckten Rechten dem zu ihm aufblickenden hl. Cosmas ostentativ ein Buch entgegen, als Repräsentant der Glaubensweisheit auf seinen Evangelientext verweisend. Die stark abgewinkelt vortretenden Beine des Heiligen sind – parallel zu dessen rechtem Arm – in schräg fallender Abstufung dargestellt, umhüllt von einem ultramarinblauen, mit großzügig geschwungenen Falten plastisch durchgebildeten Mantel, der, links das Thronpodest überschneidend, mit der Schulter des hl. Damian in Berührung kommt. Letzteres erweckt den Eindruck, als würde die visionäre Kraft des Evangelisten – vermittelt durch das dem Himmel entstammende, somit Geistiges symbolisierende Blau – in den irdischer Wissenschaft verpflichteten Schutzheiligen der Medizin einfließen. – In der Tizian-Fachliteratur wird immer aufs Neue auf eine enge Verwandtschaft zwischen dem hl. Markus und Giorgiones Salomon im *Urteil des Salomon* verwiesen – einem Werk, das heute, wie schon erwähnt, ebenso generell wie fälschlich Sebastiano del Piombo zugeschrieben wird. Schon Justi, für den Giorgiones Autorschaft des in Kingston Lacy aufbewahrten Gemäldes außer Zweifel steht, hat die zwischen den beiden thronenden Gestalten bestehenden Analogien erkannt, wiewohl er mit der Bemerkung, Tizian habe Giorgiones „meisterhafte Figuren nachgeahmt", viel zu weit gegangen ist. Ähnlichkeiten bestehen lediglich im Hinblick auf die Verschattung der Köpfe, die abgestuften Kniepositionen und das Blau der Toga. Justis abwertende Beurteilung des Evangelisten beruht auf einem verfehlten, ganz dem Blickwinkel der Klassik verpflichteten Vergleichsmaßstab: „Der feine Kontrastgang durch die Gestalt ist gestört […]. Der königliche Wuchs ist zu untersetzter Gedrungenheit herabgekommen, die Klarheit der Form getrübt." Dem nachsetzend, gelangt der Autor zu einer Detailbetrachtung, die, Tizians eigentliche Ausdrucksintention völlig verkennend, schon ans Kuriose grenzt: „Aber man weiß nicht, wo der linke Oberschenkel bleibt, wo der rechte Fuß sein soll; beide Arme haben ihre Gelenke verloren, die Hand mit der Kondottiere-Geste ist kümmerlich und ohne Zusammenhang mit dem Arm; die schmächtigen Schultern passen nicht zu den dicken Knien."[858] Dieser von stilistisch falschen Prämissen ausgehende Vergleich ist trotzdem informativ, zeigt sich darin immerhin, was Tizian eben nicht wollte, nämlich Giorgiones klassisch formulierte Salomon-Gestalt zu kopieren. Was Justi an mangelnder Überein-

Abb. 57, S. 199

stimmung zwischen Knie- und Schulterpartie und angeblichen Unstimmigkeiten in der Zeichnung kritisiert, entspringt dem Wunsch Tizians, den hl. Markus in perspektivischer, mit entsprechenden Verkürzungen versehener Untersicht und in zurückgelehnter Haltung darzustellen. Dies zeigt sich beispielhaft an den keilförmig – Fluchtlinien gleich – zum Haupt des Evangelisten hin konvergierenden Armen. Die mitunter daraus resultierenden zeichnerischen Unklarheiten wurzeln im Bestreben des Künstlers, dem Schutzpatron Venedigs eine dynamisch-expressive Erscheinung zu verleihen. Kurz gesagt: Die Figur verfügt über ihre eigene, himmelwärts zielende Perspektive, die sich von jener des räumlich knapp bemessenen Proszeniums deutlich abhebt. Mit dieser Aufspaltung der Perspektive hat sich Tizian ein Ausdrucksmittel verschafft, mit dem es ihm möglich war, den visionär transzendierenden Wesenszug des Heiligen zu symbolisieren beziehungsweise glaubhaft zu machen. Hier direkte Anleihen bei Giorgiones klassisch in sich ruhender Salomon-Figur zu nehmen, hätte sich dafür wohl kaum geeignet. Zwar mag Tizian die Richtergestalt eingehend studiert haben, aber wohl nur unter dem herausfordernden Aspekt, diese – gemäß einem ganz anders gelagerten Ausdrucksziel – im Vorgriff auf manieristische Stilmittel gründlich zu transformieren. – Ein Vergleich mit dem thronenden Petrus in Tizians Antwerpener *Pesaro-Votivbild* macht deutlich, welch beachtlichen Stilwandel der Maler mit seinem Evangelisten vollzogen hat; darüber hinaus macht sich auch ein erheblicher Qualitätszuwachs bemerkbar. Zutreffend registriert Pochat in der Figur Petri „Spuren der Unsicherheit des jungen Malers“, wie sie sich in dessen ungelenker Haltung, missglückter Körperproportionierung (der Kopf entspricht der Höhe des gestauchten Oberkörpers) und Stil retardierend, knittrigen Gewandfalten abzeichnen. Demzufolge ist Pochats und Aurenhammers Datierungsvorschlag für das *Pesaro-Votivbild* (um 1508) gegenüber jenem Pedroccos (um 1510/11) der Vorzug zu geben. In der Tat ist die These, das Antwerpener Gemälde sei annähernd zeitgleich mit der *Pala di San Marco* entstanden, allein schon aufgrund des geschilderten Stilumbruchs am Evangelisten nicht vertretbar. Eingeschränkt auf die zwischen Petrus und Markus bestehende Entwicklungsdifferenz, ist für das Votivbild sogar ein noch vor 1508 vorstellbares Entstehungsdatum – mehrere Autoren, darunter auch Hope, plädieren für 1506 – nicht auszuschließen. Demzufolge ist Humfreys und Joannides mit 1513 viel zu spät angesetzte Datierung abzulehnen.[859]



83 Tizian, Pesaro-Votivbild, Leinwand, 145 x 183 cm, Antwerpen, Königliches Museum

Die Haltung des hl. Markus ist in Tizians frühem Œuvre kein Einzelfall. Man begegnet dieser, so auch Pedrocco, bereits in dessen etwa zeitgleich mit der *Pala di San Marco* geschaffenen *hl. Familie mit einem Hirten* (London, National Gallery)[860], wo der hl. Josef in ähnlich zurückweichender Stellung wiedergegeben, den Hirten mit vorgehaltenem Stock am Nähertreten hindert. Analog dazu die ebenso auf Distanz Bedacht nehmende Attitüde des hl. Markus, der den beiden Ärzteheiligen mit fast schon abwehrender Geste das Evangelienbuch entgegenstreckt – wie, um damit zu bekunden, dass dem Glauben im Kampf gegen die Pest ein höherer Stellenwert als der medizinischen Wissenschaft beizumessen ist. Deshalb auch die größere Nähe des Evangelisten zu den mehr im Volksglauben wurzelnden Pestheiligen Rochus und Sebastian.

Mit Ausnahme von Sebastian, der sich dem imaginär zu Füßen des Altars knienden Gläubigen zuwendet, sind die übrigen Heiligen interaktiv aufeinander bezogen. Getragen vom Wunsch nach „Dramatisierung des Altarbilds" (Aurenhammer), bringt Tizian ein narratives Element ins Spiel, dem man in Giorgiones Schaffen – dessen *Urteil des Salomon* ausgenommen – in solcher Verdichtung nur selten begegnet. Rochus richtet den Blick auf die beiden heiligen Ärzte, mit der Rechten auf seine Pestbeule deutend. Damian fühlt sich angesprochen und macht seinen Partner mit ausfahrender Armgeste auf Rochus tödliche Wunde aufmerksam. Zu Markus hochblickend, präsentiert Cosmas ein Salbgefäß, von dem er sich Heilungserfolg verspricht. Indes verweist ihn der Evangelist, wie schon erwähnt, auf die Heilige Schrift, mithin auf den Glauben, der allein – im Gegensatz zur ärztlichen Kunst – zur Abwehr der Seuche Wunder zu wirken vermag. – Damians kugelrunder Kopf mit ausgeprägter Stirnglatze und vollen Gesichtszügen ist dermaßen individualisiert, dass man in ihm eine Porträtwiedergabe des Auftraggebers vermuten darf. Darauf deuten auch die prunkende, einem reichen Patrizier-Handelsherrn angemessene goldene Halskette sowie der ornamental fein durchwobene, goldgelbe Brokatmantel. Obwohl in seiner Frontalität von der Profilstellung des hl. Cosmas unterschieden, scheint Damian mit diesem nahezu zu verschmelzen – ein Eindruck, zu dem der scheinbare Zusammenstoß der Köpfe sowie die im gewandlichen Bereich bestehenden Parallelen und Umrisskonkurrenzen erheblich beitragen. Zudem könnte man bei flüchtiger Betrachtung vermuten, dass es sich bei Cosmas Hand mit dem Salbgefäß um die rechte Hand Damians handelt. Resultat ist eine in sich geschlossene Blockhaftigkeit des Figurenpaars, dessen Erdverbundenheit – in farblicher Korrespondenz mit den Mänteln – sich auch in den rotbraunen und gelben Fliesen des Fußbodens niederschlägt. Möglicherweise fühlte sich Tizian bei der Formulierung der in ihrer Monumentalität durch keinerlei überflüssige Faltengebung (s. vor allem den schweren Brokatmantel Damians) beeinträchtigten Figuren von mittelitalienischen, laut Joannides aus „der Welt Masaccios [und] Ghirlandaios" stammenden Quellen inspiriert.[861] Überzeugender ist der Hinweis von Crowe und Cavalcaselle auf Fra Bartolomeo, zumal kaum anzunehmen ist, dass Tizian anlässlich des Besuchs des Florentiners in Venedig (1508) an diesem achtlos vorbeigegangen ist. Eine mögliche Kontaktnahme mit Fra Bartolomeo bezeugt im Übrigen auch die des Ehebruchs verdächtigte Frau im Fresko der Scuola del Santo in Padua, die – ebenso als statuarische Gewandfigur dargestellt – auf eine stilistisch ähnliche Herkunft weist.

Die beiden heiligen Ärzte, die in einen unsentimentalen, rein sachlich geführten Dialog vertieft sind, kontrastieren mit den in sich gekehrten Pestheiligen, in deren empfindsamem, von sanftem Licht-Schatten-Spiel begleiteten Gesichtsausdruck sich laut Baldass noch ein „Nachklang der Kunst Giorgiones" bemerkbar macht.[862] Mit geneigtem Haupt dem Betrachter zugewandt, erregt Sebastian mit seinem hellen Inkarnat und strahlend weißen, um die Hüften gewundenen Umhang die größte Aufmerksamkeit. Gemäß seiner Funktion als Repoussoirfigur nimmt er die Gebete der um Rettung von der Pest flehenden Gläubigen entgegen, um sie als Fürbitte an Markus, welcher der göttlichen Himmelssphäre am

nächsten steht, weiterzuleiten; der schräg auf ihn weisende Schattenstreifen des Evangelisten scheint dies zu bestätigen. – Pedrocco zufolge findet Sebastian „seine engste Parallele in einer vergleichbaren Figur der Orgelflügel von San Bartolomeo". *Abb. 115, S. 330* Gemeint ist Sebastiano del Piombos am rechten Außenflügel situierter hl. Sebastian (1507/09), mit dessen klassisch-frontaler Haltung und teigig undifferenzierter Körperlichkeit Tizians Aktfigur jedoch nichts gemeinsam hat – ausgenommen das zum Gläubigen geneigte Haupt. Überzeugender ist ein Vergleich mit Giovanni Bellinis etwa drei Jahrzehnte früher gemaltem Pestheiligen der *Pala die San Giobbe*, mit dem Tizians Sebastiansdarstellung die Dreiviertelansicht des Oberkörpers, die zurückgebundenen Arme und die plastisch modellierten, detailliert ausgeführten anatomischen Merkmale teilt.[863] Indessen besteht zwischen den beiden Figuren dahin gehend ein signifikanter Unterschied, dass Bellini den Märtyrer in eleganter, konsequent durchgeführter Kontraposthaltung darstellt, wogegen Tizian ihn aus dreifach wechselndem Blickwinkel wiedergibt. Im Gegensatz zur Dreivierteldrehung des Oberkörpers ist das linke Bein streng frontal und das rechte, abgewinkelte Bein in Seitenansicht angeordnet. Offensichtlich hat sich Tizian hier an der in ihrer Haltung vielleicht noch konstruierter anmutenden Gestalt des hl. Rochus in Giorgiones Madrider *Sacra Conversazione* orientiert – einem Werk, das übrigens auch Pedrocco nicht in den Katalog seiner Tizian-Monografie aufgenommen hat. *Abb. 66, S. 227* Darüber hinaus scheint auch die Idee, den Umhang um das Bein zu winden und im Boden zu verankern, auf Giorgione zurückzugehen. Verwiesen sei auf dessen Muse/Peitho im *Concert champêtre* und auf den *männlichen Akt* in dessen Fondaco-Freskenzyklus. *Abb. 46, S. 155* Ferner findet die markante, den Schambereich akzentuierende Verknotung des Umhangs im Lendentuch Christi des *Noli me tangere* ihre Parallele. *Abb. 69, S. 242* Bemerkenswert ist nicht zuletzt das strahlende Weiß des Tuchs, laut Joannides ein „Leitmotiv" in Tizians frühen Jahren, von dem in solcher Intensität, so der Autor weiter, kein anderer Maler vor Tizian Gebrauch gemacht hatte.[864] Als Beispiel sei nur das gesättigte Weiß an Magdalenas Kleid im *Noli me tangere* genannt, das sich vom getrübten Weiß im Umhang Christi unterscheidet.

Auch in Rochus schwärmerischem Blick spiegelt sich ein giorgionesker Wesenszug. Der Heilige, mehr als zur Hälfte von Sebastian verdeckt, ist größtenteils schwarz gekleidet. Helligkeiten zeichnen sich lediglich am Antlitz, am nur geringfügig hervortretenden roten Ärmel sowie an der auf die Pestbeule weisenden Hand ab. Trotz heftigen Hell-dunkel-Kontrasts scheint er an manchen Stellen mit seinem Gefährten zu verschmelzen; man beachte nur die Köpfe mit den ineinanderfließenden Haaren oder die rechten, fast deckungsgleich dargestellten Beine. Bildnerisch gesehen dient Rochus als Dunkelfolie, von der sich Sebastians blühendes Inkarnat wirkungsvoll abhebt. Eine ähnliche Funktion erfüllen die drei vom rechten Bildrand und Rundbogenabschluss des Gemäldes überschnittenen, dunkelgraubraunen Säulen, die zwar zur Asymmetrie des Bildaufbaus beitragen, aber als Mittel zu räumlicher Vertiefung – angesichts ihrer stark interferierenden Staffelung – kaum zum Tragen kommen. In der Literatur wird diese verschattete Säulenkulisse mit jener im Altarbild von San Giovanni Crisostomo in Verbindung gebracht, wobei dessen Entwurf, wie schon erwähnt, auf Giorgione zurückgeht

und Sebastiano del Piombos Funktion wohl nur darin bestand, das Werk – wahrscheinlich schon in vorgerücktem Stadium – zu vollenden. Dass die fragmentierte Säulenreihe auf einer Idee Giorgiones basiert, bezeugt auch dessen Wiener *Della Rovere-Porträt (Knabe mit Helm),* wo sie in ähnlicher Verschattung und interferierender Verdichtung wie in der *Pala di San Marco* in Erscheinung tritt.

Abb. 53, S. 187

Zu Recht betont Pedrocco Tizians in der venezianischen Malerei „neuartige, gleißende Intensität der Farbpalette". Differenzierter ist Hetzers Stellungnahme zur Koloritauffassung des Malers, in der – „in der Wirkung von der giorgionesker Bilder grundverschieden" – „ein sehr ungebändigtes Gegeneinander schwerer, ausgedehnter und energiegeladener Farben [vorherrscht], von denen jede eigentlich allein zu gelten beansprucht […]. Also eine Fülle selbstständiger Farben! Sie sind wenig gegliedert, wenig aufeinander abgestimmt, teils großflächig, teils kleinteilig. Es ist ein schönes, starkes, jugendlich frisches Bild, aber ohne künstlerische Ökonomie und ohne die sichere Grazie Giorgiones".[865] In diesem Kommentar, der gewiss einige richtige Beobachtungen enthält, ist Hetzer mit Tizian wohl etwas zu streng verfahren, zumal sich die beiden Künstler in ihrem Koloritverständnis deutlich unterscheiden. Daraus wertende Rückschlüsse zu ziehen, ist nur sehr eingeschränkt zulässig. Während Tizian in der *Pala di San Marco* eine Vorliebe für hochgesättigte Farben zeigt (s. Zinnober am Mantel des hl. Cosmas und Weiß an Sebastians Umhang) und darin laut der Terminologie von Strauss dem „koloristischen Prinzip" folgt, erweist sich Giorgione vor allem in seinem Spätschaffen – genannt sei etwa das *Concert champêtre* – als Verfechter des „Valeurismus", in dem selbst die Primärfarben in einen Harmonie garantierenden Gesamtton integriert sind.[866] Das heißt jedoch nicht, dass Tizians Farben, so Hetzer, „wenig aufeinander abgestimmt" sind. Diese wirken durchaus beziehungsstiftend und auch das Streben nach Harmonie ist dem Künstler nicht fremd, nur manifestiert sich dies nicht in fein dosierten Farbübergängen wie bei Giorgione, sondern in Gegensätzen, beispielsweise im Bunt-unbunt-Kontrast (Zinnober zu Schwarz und Weiß), im scharfen Hell-dunkel-Gegensatz (Weiß zu Schwarz und Dunkelgraubraun) oder im Komplementärkontrast, wie er sich im Grün des Thronteppichs gegenüber den Karmin- und Zinnoberwerten an Markus und Cosmas bemerkbar macht. Im Übrigen hat schon Giorgione vom Rot-Grün-Akkord in der Kleidung der *Castelfranco-Madonna*, den grünen Teppich am Thronpodest eingeschlossen, Gebrauch gemacht.

Abb. 84, S. 271

Das *Konzert* (Florenz, Palazzo Pitti) zählt zu den umstrittensten Gemälden der venezianischen Malerei des beginnenden Cinquecento. Vor allem die Zuschreibungsproblematik (Tizian und/oder Giorgione?), die Bilddeutung und die Identität der drei dargestellten Personen waren Anlass zu zahlreichen Studien, die in einer geradezu ausufernden Tizian-Bibliografie ihren Niederschlag fanden. Die älteste Nachricht über das halbfigurige, querrechteckige Gemälde stammt von Ridolfi (1648), der es in der Sammlung des Florentiners Paolo del Sera in Venedig beschrieben und als Werk Giorgiones bezeichnet hatte. Seine Identifikation der zentralen Figur als Mitglied des Augustinerordens wurde erst anlässlich der Restaurierung des



84 *Tizian, Konzert, Leinwand, 86,5 x 123,5 cm, Florenz, Palazzo Pitti*

Bildes im Jahr 1976 widerlegt. Dabei stellte sich heraus, dass die Farbe des Habits oder, nunmehr korrekter ausgedrückt, Talars ursprünglich nicht Schwarz, sondern Dunkelblau gewesen sein dürfte, womit sich auch die behauptete Ordenszugehörigkeit der Hauptfigur als hinfällig erwies. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts wurde Ridolfis Zuschreibung nie infrage gestellt. Cavalcaselle pries das Konzert sogar als „Giorgiones bestes Werk".[867] Erst mit Morelli begann sich das Blatt zu wenden.[868] Seine Zuschreibung an Tizian stieß zunehmend auf Akzeptanz, wobei sich die Schar der Anhänger Tizians (u. a. A. Venturi, 1928; Suida, 1935; Morassi, 1942; Longhi, 1946; Della Pergola, 1955; Wethey, 1971) mit jener Giorgiones (Monneret de Villard, 1904; Cook, 1907; Justi, 1926; Schubring, 1936; L. Venturi, 1962) vorerst die Waage hielt. Daneben gab es auch Forscher, die, ausgehend vom gravierenden Unterschied zwischen der Zentralfigur und dem linken Begleiter, in Giorgione den Initiator und in Tizian den Vollender des Gemäldes zu sehen glaubten (Gronau, 1904; Richter, 1934; Berenson, 1957) – eine Theorie, die sich als besonders langlebig erwies. Andere Fachleute (z. B. Valcanover, 1969, u. Pallucchini, 1969) gingen der Giorgione-Problematik aus dem Weg und plädierten für „Tizian und Mitarbeiter".[869] Mit der Restaurierung von 1976 kam die große Wende, nachdem schon aus den bereits in den 30er-Jahren produzierten Röntgenaufnahmen

hervorgegangen war, dass das gesamte Gemälde – die linke Figur eingeschlossen – zur selben Zeit geplant und ausgeführt wurde. Daraufhin gab es in der künftigen Forschung einen fast allgemeinen Konsens (s. z. B. G. Chiarini, 1978; Gentili, 1980; Pignatti, 1982), dass das *Konzert* zur Gänze von Tizian um 1511/12, also vermutlich knapp nach den Fresken in der Scuola del Santo in Padua gemalt worden sei; eine plausible Erklärung für die stilistisch rätselhafte Widersprüchlichkeit zwischen dem Spinettspieler und dessen Gefährten blieb man allerdings schuldig. Hopes Auffassung, wonach sich das Gemälde nach seiner Reinigung „als völlig autographes Werk [Tizians] herausstellte, und jegliche Hypothese, dass Giorgione dabei seine Hand im Spiel hatte sicherlich aufgegeben werden muss", wurde fast nie widersprochen – m. W. von zwei Ausnahmen, Ramsden und Parronchi, abgesehen, die an Giorgiones Autorschaft festhielten.[870]

Für die Forschung ist charakteristisch, dass sie der Deutungsproblematik erheblich mehr Aufmerksamkeit als einer gewissenhaften Werkanalyse gewidmet hat. Dies beginnt schon mit der merkwürdigen, auf Ridolfis fälschlicher Identifikation der Zentralfigur als Augustinermönch basierenden Hypothese, der zufolge es sich bei den Protagonisten um Martin Luther, Calvin und Katharina von Bora, Luthers Gemahlin, handle. Obwohl das Gemälde damals unangefochten als Werk Giorgiones galt, hielt man an dieser verstiegenen Idee – im Widerspruch zum Todesdatum des Künstlers – bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts fest, ehe man aus historischen Gründen (der Thesenanschlag erfolgte bekanntlich 1517 und Luther heiratete die vormalige Nonne Katharina erst 1525) auf die Unhaltbarkeit dieser Theorie verwies.[871] Eine andere These fußt auf Vasari, der das *Konzert* irrtümlich als Schöpfung Sebastiano del Piombos betrachtete und die mittlere Figur für den Kantor von San Marco, Philippe Delogues (italianisiert „Verdelotto"), hielt. Den Augustinermönch meinte er mit Obrecht, ebenfalls Musiker, identifizieren zu können, ohne zu berücksichtigen, dass dieser bereits 1505 verstorben war.[872] Hermeneutische Versuche dieser Art haben sich als erfolglos erwiesen. Obwohl die drei Protagonisten namentlich nicht benennbar sind, sind sie als individualisierte Persönlichkeiten dargestellt, weshalb Baldass zuzustimmen ist, wenn er hier – vor allem in Bezug auf den Spinettspieler – „Tizians erste ganz originelle Porträtleistung" registriert. Ob es berechtigt ist, das Gemälde als „unterbrochenes Konzert" – so der in der Literatur häufig aufscheinende Bilduntertitel – zu bezeichnen, sei zunächst dahingestellt. Problematisch ist auch die Behauptung, dass hier „drei Musiker" wiedergegeben sind, zumal nichts darauf hindeutet, dass es sich beim Jüngling, dessen Aufmerksamkeit mehr dem Betrachter als dem musikalischen Geschehen gilt, um einen Sänger handelt. Baldass zufolge „bildet die *Macht der Musik* den eigentlichen Inhalt".[873] Letzteres lässt an eine Allegorie denken, die der Künstler in ein realistisches Tripel-Porträt eingekleidet und mit einem narrativ genreartigen Unterton versehen hat.[874]

Abb. 15, S. 59; Abb. 49, S. 174

Schon zuvor hatte sich Giorgione mit dem Thema des halbfigurigen Musik-Bildes befasst, zum einen in *Die drei Lebensalter des Mannes*, zum anderen im *Vokalkonzert* (Hampton Court). In beiden Fällen sind die Figuren in klar unterscheidbaren Raumzonen untergebracht. Im Gegensatz dazu Tizian, dessen drei

Protagonisten in zwei „dicht hintereinander liegenden Schichten" angeordnet sind. Resultat ist, so Justi, ein reliefhaft flaches Bild.[875] Anders als bei Giorgione, sind die Köpfe knapp an den oberen Bildrand herangerückt, wodurch sie laut Wahrnehmungsgesetzlichkeit (Arnheim) viel an Anschauungsgewicht gewinnen, folglich die meiste Aufmerksamkeit erregen. Einst hatte man diese Schwerpunktverlagerung als Nachteil empfunden und dem Gemälde oben einen 23 cm hohen Leinwandstreifen hinzugefügt. Diesen entfernt zu haben ist ein Verdienst der 1976 erfolgten Restaurierung.[876] – Zweifellos bildet das porträthafte Antlitz der Zentralfigur die Hauptattraktion. Zu Recht hat man es bisweilen mit Tizians *Mann mit Handschuh* (1523/24; Paris, Louvre) verglichen und als qualitative Vorwegnahme desselben empfunden.[877] Justi beschreibt das eindrucksvolle Haupt des Musikers wie folgt: „Dieser Kopf ist von edlem Knochenbau; die Einsenkung unter dem Jochbogen gibt ihm etwas asketisch-durchgearbeitetes, das [den Begleitern] fehlt; die Stirn ist reicher gebildet, der Unterkiefer fester und rassiger."[878] Das Gesicht mit „seelenvollem Augenaufschlag" (Baldass) hat, so Hetzer „den pathetischen Ausdruck, den Tizian auch sonst liebt". Widersprüchlich zu dieser an sich richtigen Beobachtung bestreitet der Verfasser gleichwohl die Autorschaft des jungen Künstlers – eine Einschätzung, die im Hinblick auf die flankierenden Gefährten vielleicht noch einigermaßen nachvollziehbar ist, bezüglich der Hauptfigur jedoch völlig unverständlich bleibt. Vorbehaltlos zuzustimmen ist hingegen seinem ablehnenden Kommentar gegenüber einer Giorgione-Zuschreibung: „Bei Giorgione gibt es nicht diese heftige Zurschaustellung und Betonung der Gefühle. […] Sein Liniengefühl ist ganz anders; eine Silhouette wie die des Spinettspielers mit ihren langen, steifen Geraden wäre für ihn, der bewegliche, in leichten Kurven gespannte Konturen liebt, undenkbar. Niemals hat er so schwere Massen."[879]

Das Haupt des Spinettspielers ist – leicht von der bildteilenden Achse abgerückt – in der linken Bildhälfte platziert, dem Jüngling angenähert und vom Augustinermönch deutlich distanziert. Bemerkenswert ist die jähe, das Antlitz beinahe ins reine Profil drehende Kopfwendung, die an jene des hl. Antonius im *Wunder des Neugeborenen* in der Scuola del Santo in Padua erinnert. Diese dynamische Geste, mit der die sonst statisch unbewegte, vor allem durch die dreieckige Körperform des Musikers bestimmte Komposition kontrastiert, evoziert ein zeitliches Moment, das den Eindruck eines *punctum temporis* hervorruft. Das zeitliche wie dynamische Element verstärkt sich noch, wenn man die in die Tastatur des Instruments greifenden Hände zusätzlich in Betracht zieht. In die linke Bildecke versetzt, stehen diese zum Kopf des Spielers in einer kontrapunktischen Beziehung, die ihnen den Stellenwert eines Nebenzentrums verleiht. Lediglich die lang gestreckte, im Sinne der Wahrnehmung ansteigende Diagonale der links situierten Körperkontur überbrückt die weite, Spannung erzeugende Distanz zwischen Kopf und Händen.

Die Kopfwendung des mit ursprünglich blau gefärbtem Talar bekleideten Gelehrten – oder ist es laut Vasari vielleicht doch der Kantor von San Marco? – bildet den zentralen Anhaltspunkt zur Bilddeutung. Damit beginnt das große Rätselraten, wohin der gelehrte Musiker eigentlich blickt. Die wahrscheinlich richtige Antwort darauf gibt Justi, wenn er schreibt: „Aber der Blick geht nur in der Rich-

tung zu dem Freunde, an ihm vorbei: würde er ihm ins Auge sehen, so wäre die Stimmung ernster Musik zerstört, denn sie ist eine Steigerung über die persönliche Schranke und über den Augenblick hinaus. Der Zuhörer aber hängt an den Zügen des Spielenden."[880] Dass diese Betrachtungsweise korrekt ist, beweist das mittels Untersichtdarstellung leicht angehobene Haupt sowie der Umstand, dass die Pupillen, die Kopfdrehung verstärkend, in die Augenwinkel versetzt sind. Ausgehend von der erschwerten Bestimmbarkeit der Blickrichtung beziehungsweise vom „entrückten Blick", verlagert Pochat – unter Berufung auf E. Wind – die hermeneutische Problematik in eine geistige Dimension, eingekleidet in die Frage: „Sollte die markante Wendung des Kopfes des Klavicordspielers etwa den platonischen Gedanken der abgewandten Schau der transzendentalen Schönheit repräsentieren?"[881] Eine ähnliche Auffassung hat bereits Baldass vertreten, wonach sich der Musiker „seine Inspiration von einer himmlischen Macht zu holen scheint", die simultan in das Spiel seiner Hände einfließt.[882] Indessen sieht eine deutliche Mehrheit von Forschern den ikonografischen Sachverhalt ganz anders, beginnend damit, dass der Blick des Spinettspielers eindeutig auf den Mönch gerichtet sei. Der eiförmige Kopf des Geistlichen ist in Dreiviertelansicht wiedergegeben, das Antlitz – im Vergleich mit dem hellen Inkarnat der Zentralfigur – dunkel getönt. Im Gegensatz zu den scharf pointierten Gesichtszügen des Gefährten sind die entscheidenden Stellen seiner Physiognomie (Augen, Mund- und Kinnpartie) in giorgionesker Manier verschattet, fast schon verschwommen dargestellt. Dessen ungeachtet ist eine merkliche Affinität mit dem Antlitz des hl. Damian in der *Pala di San Marco* nicht zu verkennen. Er trägt einen schwarzen Schulterumhang (liturgisch: Mozette), der wie der Talar der Zentralgestalt im oberen Bereich vom nahezu gleich dunklen Bildgrund absorbiert wird, wodurch die beiden Köpfe wie in einen Schwebezustand versetzt erscheinen. Mit dem Schwarz heftig kontrastierend die eng plissierte Albe, deren leuchtendes Weiß sich an Hemd und Federschmuck des Jünglings wiederholt und bezüglich seines hohen Sättigungsgrads, wie schon des Öfteren erwähnt, als signifikantes Markenzeichen Tizians zu erkennen gibt. Die ausgeprägte Strahlkraft des Weiß lässt nahezu vergessen, dass er hinter dem Spinettspieler postiert ist. Lediglich die links unten von diesem überschnittene Albe gibt Auskunft über den Standort des Mönchs. Nicht zuletzt dieser Schwarz-Weiß-Kontrast verstärkt den Eindruck eines flachreliefartigen Gemäldes. Dazu leistet auch der lange, streng parallel zur rechten Körperkontur der Zentralfigur ausgerichtete Steg einer Viola da Gamba, die der Augustiner mit der linken Hand umklammert hält. Fast allgemein wird behauptet, dass seine rechte Hand auf der Schulter des Nachbarn ruht. M.W. war es nur Joannides, der diese Beobachtung als Irrtum entlarvt hat.[883] Denn tatsächlich handelt es sich, wie der kleine, abgespreizte Finger beweist, um eine linke Hand und die kann logischerweise nur jene des Jünglings sein. Daraus lässt sich folgern, dass die Theorie der Handauflegung durch den Mönch obsolet ist. Damit entfällt auch jene gebräuchliche Deutungsfacette, die diese Geste als Aufforderung zur Unterbrechung des Konzerts interpretiert. In Wahrheit ist der Spinettspieler keineswegs geneigt, seine präludierenden Hände von der Tastatur zu lösen.

Der Jüngling mit dem Federbarett ist von der Zentralfigur so stark angeschnitten, dass man mitunter an die Beteiligung eines giorgionesk geschulten Mitarbeiter Tizians gedacht hat, wofür auch das – in gravierendem Unterschied zur Hauptperson – mit weich verschatteten Zügen versehene Antlitz des Jünglings zu sprechen scheint. Wie jedoch Röntgenaufnahmen beweisen, ist das gesamte Gemälde, die linke Figur eingeschlossen, von Tizian konzipiert und ausgeführt worden. Dies zeigt sich u. a. darin, dass sich das ockerfarbige Kleid des Jünglings unter dem Talar des Spinettspielers fortsetzt. Die Übermalung lässt sich als korrigierender Eingriff des Künstlers in sein ursprüngliches Konzept begründen. Laut Browns fragwürdigem Kommentar wirkt der Jüngling „quasi wie eine Karikatur oder Parodie eines giorgionesken Typus". Für die stilistische Widersprüchlichkeit zwischen den beiden Personen findet der Autor folgende, mit Vorbehalt nachvollziehbare Erklärung: „Dem Maler lag es am Herzen, die Künstlichkeit und die Trägheit des giorgionesken Typus, wie er sie sah, mit dem Realismus und der expressiven Kraft des Mannes am Tasteninstrument zu kontrastieren, der Tizians eigene angeborene Vitalität zu verkörpern scheint."[884]

Der modisch gekleidete Jüngling, gewiss ein Vertreter der venezianischen Adelsgesellschaft, ist durch die einzige Buntfarbe im Bild hervorgehoben, mit dem sonst dominierenden asketischen Schwarz-Weiß-Akkord des Gemäldes kontrastierend. Brown zufolge war er „möglicherweise als Personifizierung von Vergnügungssucht und Luxus gedacht". In der Tatsache, dass er dem Spinettspieler die Hand freundschaftlich auf die Schulter legt, meint Joannides eine „homoerotische" Anspielung zu entdecken. Ähnliches gilt auch für Giorgiones *Concert champêtre*, in dem die beiden Männer, einander zugetan und ganz in die Musik vertieft, von den Reizen der Musen keinerlei Notiz nehmen. Folgerichtig interpretiert Joannides das *Konzert* im Palazzo Pitti als moralisierende Allegorie, in welcher der düster blickende Kleriker den Musiker vor spezieller Männerfreundschaft beziehungsweise lustbetontem Leben zu warnen scheint. Ausgehend von der irrigen Anschauung, wonach der Augustiner den Gefährten mit der Hand berührt und dieser sein Spiel unterbricht, meint Brown, Joannides moralisierenden Ansatz weiterführend, den Appell zu vernehmen, die Musik weniger als Vergnügen, sondern als Mittel zur geistigen Erbauung aufzufassen[885] – eine überflüssige Vermutung, zumal der Tastenvirtuose, wie vorhin erwähnt, bereits im Begriff ist, seine Inspiration aus göttlicher Quelle zu schöpfen. Bezüglich der Bildinterpretation lässt sich daraus schließen, dass Tizian hier – ein solitärer Fall in seinem frühen Schaffen – mindestens zwei Bedeutungsebenen junktimiert, darin den stets änigmatischen Zielsetzungen Giorgiones nacheifernd.

Obwohl sich das kleine Andachtsbild *Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* (Longleat Wiltshire, Marquess of Bath Collection) einst in prominentem Besitz befand – zunächst in der Sammlung Kaiser Rudolphs II. in Prag, dann seit 1659 in jener des Großherzogs Leopold Wilhelm –, wurde es in der Fachliteratur eher stiefmütterlich behandelt, vor allem auf stilkritisch-analytischer Basis nur sehr selten untersucht. Nachdem das Gemälde von Waagen (1854) Giorgione zugeschrieben worden war,

Abb. 85, S. 276



85 *Giorgione, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, Holz, 46,3 x 61,5 cm, Longleat, Marquess of Bath Collection*

begann sich seit 1915 – anlässlich einer vom Burlington Fine Arts Club in London veranstalteten Ausstellung („The Venetian School") – die Meinung durchzusetzen, das Werk stamme von Tizian; eine vorerst eher auf Kunstkennerschaft basierende Auffassung, die erst durch Suida (1935) auf ein wissenschaftlich tragfähigeres Substrat gestellt und fortan von der Forschung weitgehend akzeptiert wurde.[886] Mitunter treibt diese seltsame Blüten, wenn etwa Fumiciova, völlig unverständlich, Zusammenhänge mit Tizians extrem retardierender *Flucht nach Ägypten* (St. Petersburg) zu entdecken glaubt.[887] In den rezenten Tizian-Monografien werden die Kommentare immer dürftiger, wenn etwa Humfrey auf angebliche Querverbindungen mit Tizians *Flucht nach Ägypten* und *Adultera* verweist, oder Pedrocco, ebenso unhaltbar, die Komposition des Andachtsbilds „teilweise im Schema des *Noli me tangere*" begründet sieht und eine Nähe zum Fresko *Wunder des Neugeborenen* aus der Scuola del Santo in Padua behauptet, worauf er *Die Ruhe auf der Flucht* (Longleat) – und, im Anschluss an Suida, Valcanover und Joannides – mit ca. 1511/12 datiert. Anders Humfrey, der das Bild in die Zeit um 1510 einordnet, damit implizit vielleicht auf Giorgiones letzte Lebensphase anspielend. Ohne irgendwelche Bezüge zu Tizians frühem Schaffen herzustellen, plädierte Wethey mit 1515 für eine unverständlich späte Datierung des Werks.[888] Unsicherheiten dieser Art mögen dazu beigetragen haben, dass das Gemälde in etlichen Tizian-Überblicksdarstellungen nicht aufscheint.

Abb. 68, S. 239

Die geschlossene Phalanx der Tizian-Befürworter durchbrechend, hat erst jüngst Eller das Bild Giorgione zugewiesen. Dieser These ist m. E. vorbehaltlos zuzustimmen, zumal Eller dabei auf einige bemerkenswerte Parallelen zu Motiven aus dem Œuvre des Meisters aus Castelfranco verweist – ein Zuschreibungsverfahren, in dem das erst 2002 im Londoner Kunsthandel aufgetauchte Gemälde *Maria mit dem Jesuskind und Johannes dem Täufer* (Privatbesitz), das der Autor ebenfalls

Giorgione zuordnet und von dem noch die Rede sein wird, eine wichtige Rolle spielt.[889] – In der *Ruhe auf der Flucht* thront die Madonna vorgebeugt und in leicht gespreizter Beinhaltung auf einer durch das Gewand verhüllten Sitzgelegenheit. In Seitenansicht wiedergegeben, entspricht ihre rechte Körperkontur der Form eines Segmentbogens, dem der knapp dahinter sich erhebende Hügel in ähnlicher, jedoch entgegengesetzter Richtung verlaufender Krümmung antwortet. So gesehen ist die Landschaft eng mit der figuralen Struktur verknüpft und „atmet" keinesfalls laut Pedrocco eine „beachtliche Weite", zumal von dem hinter dem Baumstamm situierten Berghorizont nur ein schmaler blauer Streifen zu sehen ist. In den *hl. Familie*-Bildern aus Tizians früher Schaffensperiode ist eine ähnlich strukturierte Verbindung zwischen Figur und Landschaft nicht auszumachen. Gleichwohl hat der Künstler häufig ebenso auf die tiefenräumliche Darstellung einer Landschaft verzichtet, etwa im *Wunder des Neugeborenen*, wo sich über den Häuptern des Ehepaars unvermittelt ein ähnlich geschwungener Hügel erhebt. Doch zurück zur Madonna, die ihr Antlitz mit träumerisch gesenktem Blick dem Betrachter zuwendet. Mit dem parallel zur Hüftpartie durchgebogenen Arm umfängt sie den Jesusknaben, ihn in mütterlicher Behutsamkeit eng an sich ziehend. Im Hinblick auf eine Zuschreibung des Gemäldes an Giorgione bietet die Gestaltstruktur der Gottesmutter zweifellos den Hauptanhaltspunkt. In der Tat besteht, so Eller, bezüglich ihrer gekurvten Körpersilhouette und Sitzhaltung eine bemerkenswerte Affinität mit dem *Weiblichen Akt* im Fondaco-Freskenzyklus sowie der Frau in der *Tempesta*, die in ähnlicher Innigkeit ihr Kind umfangen hält. Hinzu kommt das in Privatbesitz befindliche, von Eller ebenfalls Giorgione zugeschriebene Gemälde *Madonna mit Jesuskind und Johannes dem Täufer*, in dem Maria in analog gekrümmter Haltung und mit ähnlich verinnerlichtem Gesichtsausdruck dargestellt ist. Wie Eller richtig bemerkt, wird man nach vergleichbaren Madonnengestalten in Tizians Frühwerk vergeblich Ausschau halten.[890] Joannides Hinweis auf Michelangelo, der in den Stichkappen und Lünetten der Sixtinischen Kapelle die Mütter der *Vorfahren Christi* (1511/12) in ähnlich extremer Körperneigung dargestellt hat, ist insofern nicht zielführend, als Michelangelos Figuren erst nach Giorgiones Tod zu datieren sind.[891]

Abb. 36, S. 131; Abb. 32, S. 109

Abb. 87, S. 279

An den linken Bildrand gedrängt, kauert Josef hinter einem zerklüfteten Erdhügel, fixiert durch einen in seinem Rücken aufsteigenden Baumstamm und von Maria durch einen schräg angeordneten Baum getrennt, dessen vom Rahmen angeschnittene Krone sich, einem Baldachin gleich, schützend über den beiden Figuren wölbt. Josef trägt einen leuchtend gelben Umhang, dessen gekurvte Schwünge in der Madonna ihre Parallelen finden. Der Gelbton ist ein unverkennbares Markenzeichen Giorgiones, wie man ihm auch an den Mänteln Josefs in der *Allendale-Anbetung* sowie der Londoner *Anbetung der Könige* oder am Umhang der linken allegorischen Figur des *Salomon-Urteils* (Kingston Lacy) und am Kopftuch der Oxforder *Madonna* begegnet und wie dieser sonst nirgends in Tizians Œuvre aufscheint. Zudem zeigen sich auch in der Kopfneigung und im gesenkten Blick des Nährvaters merkliche Analogien zu Giorgiones genannten Josefsdarstellungen. Die zwischen Josef und Maria bestehende Distanz wird durch deren dunkelblauen,

Abb. 11, S. 44

Abb. 13, S. 51

zum Erdhügel ausgreifenden Mantelbausch überbrückt, wobei dessen mittlerer, durch Weißhöhung besonders betonter Faltensteg bogenförmig durchhängt und den Kurvenschwung des Arms der Madonna im Sinne des Gestaltgesetzes der *Guten Fortsetzung* konsequent weiterleitet.

Für das Zuschreibungsverfahren ist noch ein weiterer Punkt relevant: Er betrifft die beiden vom oberen Bildrand überschnittenen Bäume, eine auf Fragmentarisches setzende Formgelegenheit, von der Giorgione schon in den *Drei Philosophen* Gebrauch gemacht hatte. Dahinter steht einerseits die wahrnehmungsgestützte Absicht, das Gemälde dynamisch-tendenziell nach oben auszuweiten, andererseits die Option, Figuren zu akzentuieren und/oder – wie im Falle Josefs und des mittleren Philosophen – flankierend einzugrenzen. Zunächst zum linken Baum, von dem nur der mächtige Stamm zu sehen ist und den man als figurbetonendes Motiv auch in Giorgiones *Judith* und *Concert champêtre* begegnet. Die gleiche Urheberschaft bezeugt der zweite Baum, der mit seiner vom Bildrand angeschnittenen Krone an Giorgiones Bäume im kleinen *Urteil Salomos* (Florenz) und in der *Tempesta* erinnert. Beachtenswert ist hier vor allem, dass der Künstler das differenziert wiedergegebene Blattwerk mit grüngelben Reflexlichtern übersät, wogegen Tizian sich in seinen Baumdarstellungen (s. etwa in der *Himmlischen und irdischen Liebe*) fast immer mit kompakten, extrem dunklen Laubmassen begnügt.

Abb. 33, S. 117, Umschlag

Abb. 16, S. 63; Abb. 46, S. 155

Abb. 112, S. 317

Für Giorgiones ausgereifte Handschrift spricht nicht zuletzt die sich zu ganzheitlicher *Gestalt* fügende Komposition, in der – unter Suspendierung jeglicher Orthogonalität – ein ausgefeiltes, mit zahlreichen Parallelbezügen versehenes Strukturnetz von Schrägen und dynamischen Bogenschlägen dominiert, kennzeichnend für Giorgiones späte, im *Concert champêtre* kulminierende Schaffensphase. Zugunsten Giorgiones spricht vor allem die von Tizian deutlich abweichende Farbe-Licht-Behandlung. Diese Ansicht scheint auch Eller zu teilen, wenn er schreibt: „Die Differenzierung der Brauntöne und die Übergänge zu den verschiedenen Grüntönen sind für Giorgione typisch. […] Die Schatten stehen nicht nur den lichten Partien gegenüber, sondern sind in die Farben integriert. […] Tizian verwendet bei seinen Frühwerken in geringerem Ausmaß das bei Giorgione typische akzentuierende und überleitende Hell-Dunkel.“[892] Die Gültigkeit dieser Kolorit-Charakterisierung bestätigt sich auch am Beispiel des Marienmantels, dessen Rot mittels Eigenhelligkeit des Farbwerts zu einem sanften Rosaton changiert. Ganz anders Tizian, der für die Kleider seiner Madonnen stets ein gesättigtes Rot bevorzugt und mit leuchtendem Ultramarin am Mantel junktimiert. Als Beleg dafür sei auf zwei ikonografisch vergleichbare, am Beginn des zweiten Jahrzehnts geschaffene Werke verwiesen: *Madonna mit Kind, dem Hl. Johannes dem Täufer und Stifter* (Edinburgh, National Gallery) sowie *hl. Familie und Hirte* (London, National Gallery), Gemälde, in denen klar abgegrenzte Buntfarbwerte dominieren und Hell-dunkel-Bereiche übergangslos aneinandergeraten.[893] Daraus ist zu folgern, dass Giorgiones Farbgebung eher auf valeuristische Eigenschaften abzielt beziehungsweise – nach Strauss' Terminologie – dem „luminaristischen“ Prinzip verpflichtet ist, wogegen Tizian dem „koloristischen“ Prinzip huldigt. Derart unterschiedliche Farbauffassungen sind ein Indikator, der (ergänzt durch die oben an-



86 Tizian, Hl. Familie und Hirte, Leinwand, 99 x 137 cm, London, National Gallery



87 *Giorgione, Maria mit dem Jesusknaben und Johannes dem Täufer, Leinwand, 66,5 x 95,5 cm, Privatbesitz*

geführten Form- und Motivvergleiche) eine Zuschreibung der *Ruhe auf der Flucht* an Giorgione rechtfertigt, Ellers Datierung des Gemäldes mit 1510 eingeschlossen. Erwähnt sei noch der auf dem Hügel postierte Rundturm, der bei Tizian mehrfach (etwa in der *Taufe Christi mit Stifter Giovanni Ram* und in der *Himmlischen und irdischen Liebe*) wiederkehrt.

Wie schon erwähnt, besteht zwischen der *Ruhe auf der Flucht* und *Maria mit dem Jesuskind und Johannes dem Täufer* eine bemerkenswerte Analogie. Ellers mit zahlreichen Werkvergleichen belegte Zuschreibung des in Privatbesitz befindlichen Gemäldes an Giorgione sei hier kurz zusammengefasst: beginnend mit der gekrümmten Sitzhaltung der Madonna, in der sich Giorgiones Figurenauffassung (vgl. *Weiblicher Akt* im Fondaco-Fresko und die Madonna in der *Ruhe auf der Flucht* usw.) beispielhaft niederschlägt. Relevant ist auch das Motiv der überkreuzten Beine, das sich in Giorgiones *Venus* und *Concert champêtre* (stehende Muse) wiederfindet. – „In der Sitzhaltung des Johannes besteht eine deutliche kompositorische Fortführung des *männlichen Akts* im Fondaco-Fresko", das um das linke Bein geschlungene Tuch inbegriffen. Bemerkenswert ist vor allem die Landschaft, in der „die Differenzierung der Brauntöne und die Übergänge zu den Grüntönen für Giorgione typisch sind". Wie im *Concert champêtre* und im *Tramonto* wird die Landschaft im „Übergang vom Vordergrund zum Hintergrund durch eine das ganze Bild durchlaufende Bewegung aus gegenläufigen Raumdiagonalen erschlossen". Hinzu kommen die beiden hinter der Madonna situierten „Kugelbäume", die – gemalt mit „spitzem Pinsel" und mit feinen Übergängen von „Braun zu Grün und Gelb" versehen – auch im *Concert champêtre* in analoger Malweise aufscheinen. Die auch hier registrierbare „feine Abstimmung von Licht und Farbe" ist für die reife Phase von Giorgiones Werk kennzeichnend".[894]

Abb. 87

Abb. 36, S. 131; Abb. 86, S. 278

Abb. 35, S. 129

Abb. 46, S. 155



88 *Tizian, Allegorie der drei Lebensalter, Leinwand, 90 x 150,7 cm, Edinburgh, National Gallery*

Abb. 88

Die mythologische *Allegorie der drei Lebensalter* (Edinburgh, National Gallery) könnte man in struktureller Hinsicht als Antwort Tizians auf die beiden eben genannten, in den Maßen allerdings etwa um die Hälfte kleineren Andachtsbilder Giorgiones betrachten. Seit Vasari, der ein themengleiches Bild im Hause des Giovanni Bernardi da Castel Bolognese in Faenza gesehen und Tizian zugeschrieben hatte, wurde das Gemälde als autografe Leistung Tizians bis heute nie ernsthaft in Zweifel gezogen.[895] Eine Ausnahme bildet lediglich Hetzer, der es – ohne überzeugende Begründung – als Kopie nach Tizian bezeichnet. In der Tat existieren dazu laut Wethey insgesamt neun Kopien, die jedoch dem Original qualitativ erheblich nachstehen, indessen bezeugen, welch hohe Wertschätzung man dem Werk entgegengebracht hatte.[896] Die Bestimmung der Entstehungszeit des Gemäldes unterliegt starken Schwankungen. Datierungsvorschläge reichen von 1509 bis 1516, wobei jener Pedroccos mit ca. 1511/12 – also Tizians Paduaner Fresken angenähert – zu favorisieren ist. Einen Anhaltspunkt dafür bietet Gerolamo Romaninos *Marienpolyptychon* (Padua, Museo Civico), in dessen *Innocenti-Tondo* sich der Künstler die drei Putten aus Tizians Allegorie zum Vorbild genommen hat. Das Polyptychon trägt die Jahreszahl 1513, ein Datum, das somit als Terminus ante quem für Tizians Gemälde zu betrachten ist.[897] – Eine ähnliche Auffassung wie einst Crowe & Cavalcaselle, die das Gemälde Tizians als „giorgionesk" beeinflusst bezeichnet hatten, vertritt auch Baldass, wenn er schreibt: „Noch macht sich ein Nachklingen giorgionesker Stimmungsmalerei in dem verträumten Ausdruck des Liebespaars, in der Versunkenheit des Greises und in einzelnen Landschaftsmotiven des Mittelgrunds bemerkbar."[898] Die Nähe zu Giorgione macht sich vor allem am jungen Mann bemerkbar, der mit inniger Miene, aber auch leiser Trauer seine Gefährtin anblickt und dessen Sitz- und Körperhaltung, so Eller, „einem Modell Giorgiones" zu entsprechen scheint. Lediglich in der „genauen Oberflächenbehandlung des Akts beziehungsweise des reicher strukturierten Inkarnats tritt Tizians Handschrift klar zu Tage."[899] Der nur mit einem Lendentuch bedeckte Jüngling sitzt in gekrümmt-vorgeneigter Haltung und mit durchgestreckt überkreuzten Bei-

nen auf einer dunkelgrünen Wiesenmatte, darin dem gekrümmten Körper- und Sitzmotiv der Madonna in Giorgiones *Maria mit Johannes dem Täufer* angenähert; den gekreuzten Unterschenkeln begegnet man auch in dessen Dresdner *Venus*. Derlei Analogien zu Giorgione werden in der Forschung zumeist übergangen. Joannides zum Beispiel sieht in der spezifischen Haltung des Jünglings – ebenso weit hergeholt wie unhaltbar – ein Derivat aus Michelangelos *Ignudi*-Darstellungen in der Sixtinischen Kapelle.[900] – Der rechte Arm des Jünglings mündet, einem Segmentbogen gleich, fast nahtlos (über die Schulter hinweg) in das geneigte Haupt; die auf den Boden gestützte Hand hält eine nur schwer ausnehmbare Flöte umklammert. Mit dem linken, nur ansatzweise gezeigten Arm scheint der Jüngling seine Gefährtin an sich zu ziehen. Die größte Affinität mit Giorgione manifestiert sich in seinem stark verschatteten, von dunklen Locken gerahmten, zum Teil sogar verdeckten Antlitz, in dem Eller Giorgiones Gesichtszüge zu entdecken glaubt. Ihm gegenüber kauert, eng an sein linkes Bein geschmiegt, eine junge Frau, an der sich in jeder Facette – sei es bezüglich der strahlend weißen Bluse, des hellen Inkarnats, des Weiß-Rot-Akkords oder der plissierten Faltengebung des Kleides – Tizians ureigenste Handschrift entfaltet; Analogien zu Magdalena im *Noli me tangere* sind unverkennbar. Sie ist in scharfem Profil dargestellt, den Blick sehnsuchtsvoll auf ihr Gegenüber gerichtet. Ihr leuchtend blondes Haar wird von einem der Göttin Aphrodite heiligen Myrtenzweig bekrönt. Sie hält zwei Hirtenflöten bereit, die eine knapp an den Mund geführt, die andere in unverhohlen erotischer Anspielung dem Gefährten darreichend. Über ihrem Haupt wölbt sich dunkles, mit ihrem blühenden Inkarnat heftig kontrastierendes Laubwerk, das als schirmartig ausgreifende Dunkelfolie in der *Himmlischen und irdischen Liebe wiederkehrt*. *Abb. 112, S. 317*

Rechts außen sind zwei schlafende Kinder in inniger Umarmung dargestellt, behütet von einem geflügelten Cupido, der sich gegen einen morschen Baumstumpf stemmt, vermutlich in der Absicht, die beiden Kinder vor dessen drohendem Sturz zu bewahren. Dahinter sitzt, in sprunghaft verkleinertem Maßstab wiedergegeben, ein bärtiger Greis, meditativ in die Betrachtung zweier Totenschädel versunken. Mit diesem zentralen Vanitas-Motiv wird auf die Vergänglichkeit des Menschen in jeder Lebensphase angespielt, zugleich aber auf den christlichen Erlösungsgedanken verwiesen, den der auf dem Hügel postierte Kapellenbau symbolisiert. Glück und Gefährdung des Lebens, Tod und – entsprechend der christlichen Heilslehre – Auferstehung sind somit die universale Aussage der in eine Allegorie gekleideten Darstellung. – In diesem Zusammenhang sei noch darauf verwiesen, dass als Vanitas-Motiv die Darstellung *eines* Totenkopfs an sich ausreichend wäre. Dessen Verdoppelung bringt die Zahl Zwei ins Spiel, mit der vermutlich auf die Wechselbeziehung zwischen *Eros* und *Thanatos* angespielt wird. Dies belegt die von der Forschung bislang unterschlagene Tatsache, dass die Zahl gleich mehrfach in Erscheinung tritt: in den beiden morschen Baumstämmen, den beiden Kindern sowie in den zwei von der Frau gehaltenen Flöten. – Indessen gibt es auch eine konkretere, mythologische Bedeutungsebene bukolisch-pastoralen Charakters. Danach könnte es sich hier um die Geschichte des sizilischen Hirten Daphnis handeln, der als Schüler seines Halbbruders Pan auf der Syrinx spielte und wegen sei-

ner Schönheit von Nymphen und Musen geliebt wurde, so auch von der Nymphe Echenais, der er ewige Treue schwor. Als er den Eid brach, blendete sie ihn und zog ihn zu sich ins Wasser. In diesem mythologischen Stoff wurzelt Longos Hirtenroman *Daphnis und Chloe* (3. Jh. n. Chr.), der, so Joannides, Tizian als literarische Quelle gedient hat.[901] Dazu passt die arkadisch anmutende, unter dämmrigem Himmel gemalte Landschaft, die mit ihren Diagonalen und dumpfen, gleichwohl sensibel abgestuften Braun- und Ockertönen – vergleichbar mit jener im *Concert champêtre* – giorgioneske Wesenszüge verrät. Hinzu kommt das blaue Band der sich am Horizont erstreckenden Tiefebene, das auch im *Noli me tangere* und in Giorgiones *Tramonto*, die Raumtiefe betonend, in Erscheinung tritt. Schon Hetzer hat bemerkt, „dass die Landschaft hinter den schlafenden Kindern in verschiedener Hinsicht eigentümlich ist".[902] Mit dieser kryptischen Andeutung ist vermutlich gemeint, dass sich die Kinder wie die Nymphe mit ihrem hellen, wie von einer imaginären Lichtquelle angestrahlten Inkarnat sowie ihren fest umrissenen Formen vom dunklen Landschaftsgrund scharf abheben – auch ein Anlass, Giorgiones Autorschaft am *Concert champêtre*, wo ein derartiger Kontrast zwischen Figur und Landschaft nicht besteht, vielmehr alles, vom Willen nach harmonischem Ausgleich bestimmt, in einen valeuristischen Gesamtton integriert ist, nicht in Zweifel zu ziehen.

Abb. 46, S. 155

Abb. 89, S. 283

Das Gemälde *Salome* (Rom, Galleria Doria-Pamphili) zählt zum Halbfiguren-Typus, der, die venezianische Malerei betreffend, in den Altar-Polyptychen des Trecentos wurzelt, in deren oberen Registern zumeist mehrere, separat gerahmte Heiligendarstellungen angeordnet sind. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts – vor allem in Giovanni Bellinis Madonnendarstellungen – gewinnt der Typus an Selbstständigkeit und gegen Ende des Quattrocentos wird er auch in den Dienst des Porträts (s. z. B. Gentile Bellinis *Bildnis der Caterina Cornaro*) gestellt. In dieser Tradition steht auch Giorgione, der zu Beginn des Cinquecentos diese Entwicklung mit seiner im Zeichen der „maniera moderna" stehenden *Laura* (1506) in neue Bahnen lenkt. Ihm folgend der junge Tizian, der, ausgehend von der *Salome,* anhand einer Reihe von Werken sein besonderes Interesse am Thema der weiblichen Halbfigur in vielfältiger Weise bekundet. Rezenten Forschungen zufolge lässt sich das *Salome*-Gemälde „höchstwahrscheinlich" mit einem mit *Judith* benannten Bild Tizians, das sich bis mindestens 1533 in Besitz von Alfonso d'Este befunden hatte, identifizieren.[903] Die Widersprüchlichkeit des Bildtitels sollte nicht verwirren, zumal man sich bis heute nicht ganz einig ist, um welche der beiden biblischen Frauengestalten es sich hier handelt. Erst neulich haben Joannides und Humfrey die ursprüngliche Bezeichnung in der Este-Sammlung wieder aufgegriffen, wiewohl die Forschung mehrheitlich zu Recht die *Salome*-Version präferiert.[904] Problematisch ist auch die Annahme der beiden Autoren, Tizian habe das Gemälde erst anlässlich seines ersten Aufenthalts in Ferrara, 1516, geschaffen. Schon Morelli, Hetzer, Berenson und Hope hatten sich für eine deutlich frühere Schaffensphase des Künstlers ausgesprochen – mit gutem Grund, zumal das Bild, wie noch auszuführen ist, die größte stilistische wie kompositionelle Abhängigkeit von Giorgione zeigt und



89 *Tizian, Salome, Leinwand, 89,3 x 73 cm, Rom, Galleria Doria Pamphili*

sich die anschließende Serie halbfiguriger Frauendarstellungen Tizians (für welche die erwähnte Datierung zum Teil zutrifft) davon – trotz physiognomischer Ähnlichkeit – erheblich unterscheidet.[905] Nur wenige Kunsthistoriker – wie etwa Justi, dem wir übrigens die aufschlussreichste Werkanalyse verdanken, und Tschmelitsch – haben das Gemälde vorbehaltlos Giorgione zugeschrieben. Zu einem Kompromiss neigt Richter, der es als „Replik" Tizians nach einem verschollenen Werk Giorgiones ansieht – eine m. E. zumindest diskussionswürdige These. Darüber hinaus verweist Wethey auf eine Reihe erhaltener und verlorener Kopien, die nicht selten als Arbeiten Giorgiones betrachtet wurden. Gegenwärtig wird die *Salome* nahezu ausnahmslos als autografe Leistung Tizians anerkannt.[906] Wie schon Hetzer bemerkt, „entspricht Salomes Psyche mehr Giorgione als Tizian, und dergleichen hat auch im späteren Schaffen Tizians keine Spuren hinterlassen". Diesen Gedanken vertiefend, fügt Tschmelitsch hinzu, „dass diese Sinnlichkeit [Salomes] einen Grad von Durchgeistigung hat, der über die mehr fleischlichen Reize von Tizians



90 Tizian, Flora, Leinwand, 79,9 x 63,5 cm, Florenz, Uffizien

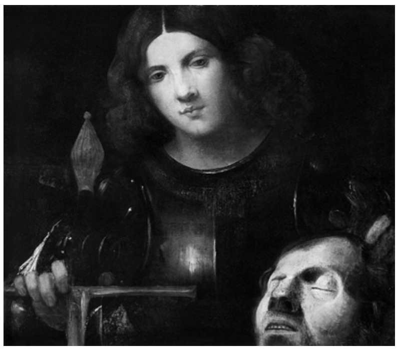
Schönen, der *Flora*, der Laura de Dianti [heute korrekt: *Junge Frau bei der Toilette*] oder der Violante, weit hinausgeht".[907] – Doch zunächst kurz zur Geschichte der Salome (Markus, 6, 17–29), der Stieftochter des Königs Herodes Antipater: Während eines Gastmahls fordert dieser sie auf, für ihn zu tanzen. Entzückt von ihrer Darbietung verspricht er, ihr jeden Wunsch zu erfüllen. Auf Betreiben ihrer hasserfüllten Mutter, Herodias, deren unrechtmäßige Ehe mit Herodes Johannes der Täufer getadelt hatte, fordert sie das Haupt des Propheten, das sie nach dessen Hinrichtung in einer Schale ihrer Mutter übergibt. Späteren Ergänzungen des Bibeltextes zufolge mag die von Johannes unerwiderte Liebe der Prinzessin eine begleitende Rolle gespielt haben. Einen Hinweis darauf gibt der vor dem Scheitel eines rundbogigen, vermutlich den Eingang ins düstere Gefängnis darstellenden Portals schwebende geflügelte Erote, der – wohl als Amor identifizierbar – auf den Kopf des wie schlafend wiedergegebenen Propheten herabblickt. Panofsky will im Johannes-Haupt – darin Hourticq und Foscari folgend – ein Selbstporträt Tizians erkennen, eine von Tschmelitsch zu Recht abgelehnte These, zumal sich der Künstler erst in vorgerücktem Alter porträtiert hat.[908] – Dass es sich hier um Salome und nicht um Judith handelt, beweist auch der Umstand, dass das Haupt auf einem goldenen Teller präsentiert wird, wogegen sich die alttestamentarische Heldin laut dem apokryphen „Buch Judith" mit einem Sack als Behältnis für den Kopf des in der traditionellen Ikonografie zumeist mit verzerrter Physiognomie dargestellten Holofernes begnügt. Als Beleg für eine Judith-Identifikation wird mit Vorliebe auf die weibliche Begleitfigur als Magd Judiths verwiesen. Auch diese Ansicht hat keine Beweiskraft, zumal es sich hier um ein kindliches Geschöpf und nicht um eine Frau reiferen Alters handelt, wie es der gebräuchlichen ikonografischen Regel entsprechen würde.

Salome wird von einer schwärzlichen Wand foliiert, mit der die Helligkeit ihrer Stirn und ihres pointiert angestrahlten Dekolletés heftig kontrastiert. Ein ähnlicher Hell-dunkel-Gegensatz besteht zwischen der Wand und dem blassblauen Firmament, das von einem wie aus dem Dunkelgrund herausgeschnittenen Rundbogentor gerahmt wird. Von der blutigen Schüssel abgewandt, ist Salomes Haupt in scheuer Geste schräg nach links geneigt, wo es die Vertikale eines Mauervorsprungs (in der Reproduktion nur schwer erkennbar) zu tangieren scheint. Trotz respektvoller Distanz blickt die Prinzessin, übereinstimmend mit der Richtung der fallenden Bilddiagonalen, mit leisem Lächeln auf den Kopf des Propheten, den sie als instinktives Zeichen erotischen Verlangens mit ihrer Brust berührt. In Gegenrichtung zur Kopfhaltung ist auch ihr Körper schräg ausgerichtet. Schulter- und Armpartie verschmelzen miteinander und schlagen einen großen, raumgreifenden Bogen, der sich, diagonal versetzt, am Portal, dessen Himmelsausblick die Raumtiefe verstärkt, wiederholt. Daraus resultiert – giorgionesker Kompositionsweise verpflichtet – eine ansteigende Bilddiagonale, die sich mit der Gegendiagonalen in Salomes Halsbereich überkreuzt. Damit ist das Spiel der Diagonalen jedoch noch keineswegs erschöpft. Parallel zur Hauptdiagonale etwa die weißen, am Dekolleté und Arm Salomes hervortretenden Blusenteile oder die schräge Verbindung, die zwischen den der Höhe nach abgestuften Köpfen der Prinzessin und deren Die-

nerin besteht. Ergebnis ist ein *ornamentales* Strukturgefüge, in dem sich Flächen- und Raumkomposition die Waage halten beziehungsweise ein ambivalentes Spannungspotenzial bergen. Als Basis des Ganzen dient Salomes waagrecht parallel zur Bildebene verlaufender, einer Brüstung gleich dem Bildrand angenäherter Unterarm, an dem sich, zusammen mit dem vom Kleid verdeckten, anatomisch kaum nachvollziehbaren Oberarm, das einzige orthogonale Element in der an Kurven und Schrägen so reichen Komposition manifestiert.

Zur Stabilisierung der komplexen Bildstruktur leistet auch das Kolorit einen wichtigen Beitrag, ersichtlich am Ärmel Salomes, dessen dominantes Rot von den gedämpften Grünwerten am Kleid der Dienerin und dem über die linke Schulter der Prinzessin drapierten Tuch flankiert wird. Dieser für Ausgewogenheit im Spannungsgefüge des Gemäldes sorgende Rot-Grün-Komplementärkontrast tritt im Schaffen Giorgiones häufig in Erscheinung. Man begegnet ihm u.a. in dessen *Drei Lebensalter*, der *Castelfranco-Madonna* oder in den *Drei Philosophen*. In Tizians Frühwerk ist diese Vorliebe für den Rot-Grün-Akkord selten anzutreffen, in ähnlich prononcierter Weise lediglich in dessen Markus-Altarbild.

Auch Kopfhaltung und Antlitz Salomes rekurrieren auf giorgioneske Quellen. *Abb. 22, S. 89* Verwiesen sei etwa auf Giorgiones *Hirte mit Flöte* (Hampton Court), mit dem Salome das *sfumato* (wiewohl in gemilderter Weise), den abwärts gerichteten Blick und versonnenen Gesichtsausdruck teilt. Das Gleiche gilt für das Bild *David mit dem Haupt des Goliath* (Wien, Kunsthistorisches Museum), das gegenwärtig als Kopie nach einem verschollenen Original Giorgiones angesehen wird.[909] *Abb. 91* Unterschiedlich verfährt Giorgione allerdings mit dem weich verschwimmenden Gesichtsumriss des Hirten, wogegen Tizian das Antlitz der Prinzessin mit linearistisch scharfen Konturen versieht, so auch in seinen vergleichbaren Folgewerken (z.B. in *Frau bei der Toilette*). Diese zwischen den beiden Malern nicht unerhebliche Stildifferenz vernachlässigend, hat Joannides – m.W. ein Einzelfall in der Fachliteratur – das Gemälde *Hirte mit Flöte* Tizian zugeschrieben; unerklärlich, wenn man dazu die stilautonomen, der verfehlten Ansicht des Autors zufolge fast gleichzeitig entstandenen Frauenbilder des Künstlers (z.B. *Flora*) als Vergleich heranzieht.[910] – *Abb. 92; S. 286* Joannides stellt Tizians *Salome* Sebastiano Lucianis (= del Piombo) gleichnamige Version (London, National Gallery) vergleichend zur Seite, wohl hauptsächlich deshalb, um in beiden Fällen fälschlich für einen Judith-Bildtitel zu plädieren, damit Hirsts m.E. korrekte *Salome*-Bezeichnung des Londoner Gemäldes vermeintlich korrigierend.[911] Ob Joannides nicht näher ausgeführter Vergleich auch einen Hinweis auf künstlerische Querverbindungen impliziert, bleibt offen. Denkbar wäre dies insofern, als Sebastianos Gemälde die Jahreszahl 1510 trägt und damit der Datierung von Tizians *Salome* einen Terminus ante quem bietet. Daraus ließe sich folgern, dass Tizian Sebastianos „plastisch" anmutendes Werk – Lucco verweist, den Kopf der Frau im Londoner Bild betreffend, zu Recht auf „große Ähnlichkeiten mit den Skulpturen Tullio Lombardos" – als künstlerische Herausforderung empfunden und darauf mit einer „malerischen" Version reagiert hat. Eine Affinität zwischen den beiden Werken besteht nur im Hinblick auf Salomes horizontal ausgerichteten Unterarm und deren vom Kleid verhüllten Oberarm. Unterschiedlich ist



91 Kopie nach Giorgione, David mit dem Haupt Goliaths, Holz, 65 x 74,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum



92 *Sebastiano del Piombo, Salome, Holz, 55 x 44,5 cm, London, National Gallery*

ferner die Wiedergabe des Johannes-Haupts. Während Sebastiano bei der Formulierung des Prophetenkopfs, den wirres Haar und ein leichenblasses Inkarnat kennzeichnet, offensichtlich Giorgiones zu Füßen Judiths liegendes Haupt des Holofernes vor Augen hatte, gelangte Tizian zu einer eigenständigen Fassung, indem er das Antlitz des Johannes in Seitenansicht, also mit Bezug zum Himmel darstellt. Abweichend von Sebastianos realistischerer Auffassung, verleiht Tizian dem von fein gelocktem Haar gerahmten Prophetengesicht edle Züge. Hinzu kommt ein zwar blasses, aber noch kaum vom Todeshauch erfasstes Inkarnat, das, wie schon erwähnt, den Eindruck erweckt, der Prophet sei schlafend dargestellt.

Die Idee, den kleinen Amor, einem Schlussstein gleich, über dem Torbogen zu platzieren, geht auf Giorgiones *Anbetung-Allendale* zurück, wo am Bogenscheitel des Höhleneingangs ein Bündel von Cherubenköpfchen schwebt. Die torsierende Haltung Amors entspricht indes einer persönlichen Invention Tizians. Beweisstück dafür ist eine in der Gemäldegalerie der Wiener Akademie aufbewahrte, in Ti-

Abb. 13, S. 51

zians Werkstatt nach Giorgiones Dresdner *Venus* gefertigte Kopie, von der nur ein Fragment mit dem auf einer Brüstung balancierenden Amor – die dem Dresdner Gemälde exakt nachgebildete Gebäudegruppe mit zwei begleitenden Bäumen inbegriffen – erhalten geblieben ist. Abweichend von Giorgiones Original, zu dem Tizian den zu Venus Füßen situierten, später übermalten Liebesgott beigesteuert hatte, wurde dieser im Fragment – in ähnlicher Haltung, wie die Röntgenaufnahme der *Venus* beweist – auf die Brüstung versetzt.[912] – Jener der Salome hinterlegte dunkle Wandgrund entspricht zwar dem Sachverhalt in Sebastianos gleichnamigem Gemälde, indes hat Tizian auch in seinem Paduaner Fresko mit dem *Wunder des Neugeborenen* von diesem Mittel der Raumblockade – den vertikalen Mauervorsprung eingeschlossen – Gebrauch gemacht. Letztlich aber geht die Kompositionsidee einer abgestuften Wandkulisse, aus der seitlich eine Rundbogenöffnung herausgeschnitten ist, doch wieder auf Giorgione zurück; gemeint ist dessen schon vor 1504 entstandene *hl. Familie-Benson*.



93 Fragment einer freien Kopie aus Tizians Werkstatt nach Giorgiones Venus, Amor, Leinwand, 79 x 77 cm, Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste

Gestützt durch eine Vielzahl komparatistischer Verweise, wird evident, wie sehr Tizian in seiner *Salome* giorgionesken Einflüssen offengestanden war – auch ein Indikator, der dazu berechtigt, das Gemälde in die Zeit um 1511/12 einzuordnen, somit allen späteren, bis um 1516 reichenden Datierungsvorschlägen kritisch zu begegnen. Schon in den folgenden halbfigurigen Frauenbildern zeigt sich Tizians Tendenz zu einer autonomen, von Giorgione weitgehend unabhängigen Ausdrucksweise. So gesehen ist es nicht verwunderlich, dass Justi – wiewohl als solitäre Stimme in der Forschung – die *Salome* Giorgione zugeschrieben hat. Als Argumentationsbasis dient ihm ein Vergleich mit Tizians halbfiguriger Bilderserie, darunter vor allem die *Junge Frau bei der Toilette* (auch *Frau vor dem Spiegel* genannt; Paris, Louvre). Obwohl Justi in manchen Nuancen mit dem Künstler wohl etwas zu streng verfährt, ist das Ergebnis seiner Einschätzung ebenso lesenswert wie einer genaueren Analyse zweckdienlich: „Die Frauen auf diesen Gemälden sind mächtige Gestalten, mit derben Formen, schweren Armen […]. So fehlt diesen Frauenbildern Tizians, wie die Durchgeistigung im Ausdruck, auch die kontrapostisch reiche Spannung in der Form. Die Masse des Körpers ist schwer und träge gelagert, ohne die feine Lebendigkeit der Bewegung, die wir bei Giorgione finden, ohne die reiche und plastisch klare Gestaltung des Raums durch die Form, ohne jede rhythmische Ordnung der Linien und Lichtwerte […]. Tizian denkt überhaupt nicht an einen Bildrhythmus."[913] Im Pariser Gemälde fehlt vor allem jener „Diagonal-Rhythmus", der, signifikant für Tizians Nähe zu Giorgione, dessen *Salome* auszeichnet. Auch Hetzer hat einiges, zum Teil mit Justi übereinstimmend, an Tizians Bild auszusetzen, wenn er schreibt: „[…] es bleibt das Gefühl, dass der weibliche Körper zu mächtig für die Fläche ist und sie zu sehr beschwert."[914] In der Tat scheinen Tizians Frauen-Darstellungen die Rahmengrenzen nahezu zu sprengen, so vor allem in *Junge Frau bei der Toilette*, deren spitz abgewinkelter Arm dynamisch auf den Bildrand zielt. Die stattliche Dame steht – bis zum Schoß sichtbar – frontal vor einer niederen Brüstung, auf der sich ein Flakon oder Salbgefäß befindet, das sie mit der linken Hand umfängt. In der Rechten hält sie eine Strähne ihres weit nach

Abb. 94, S. 288

Nächste Seite:
94 Tizian, Junge Frau bei der Toilette (gen. auch Frau vor dem Spiegel), Leinwand, 93 x 76 cm, Paris, Louvre



unten fließenden Haars. Sie trägt ein tief ausgeschnittenes, dunkelbraun getöntes Kleid, dessen Träger von der Schulter zu gleiten scheint; hinzu kommt das modisch aufgeknöpfte Mieder. Derlei erotische Anspielungen verstärken sich am ostentativ beleuchteten Dekolleté, wobei der helle Hautton in das strahlende, für Tizian so typische Weiß des fein plissierten Hemdes übergeht. Den gekrümmten Linien des Kleidsaums und der Schulterpartie entspringt ein Queroval, das sich in hochovaler Form am rechten Spiegelrahmen und am Hemdbausch, der um den rechten Oberarm drapiert ist, wiederholt. Auch der Umstand, dass das lockige Haarbündel den Kurvenschwung des sinkenden Hemdabschnitts deckungsgleich überlagert beziehungsweise sich in diesem fortsetzt, ist als strukturelle Bereicherung aufzufassen. Alles flächenspezifisch-*ornamentale* Maßnahmen, die zeigen, wie weit sich Tizian binnen Kurzem von jener der *Salome* innewohnenden giorgionesken Ambivalenz von Fläche und Raum entfernt hat.

Die Frau blickt auf einen kleinen Spiegel, den ihr ein mühsam in die Bildecke gezwängter, zum Teil vom einheitlich dunklen Grund absorbierter Verehrer entgegenhält, von dessen Gesicht, das nur von kleinen Reflexlichtern an Stirn und Nase akzentuiert wird, mehr zu erahnen als zu sehen ist. Im hohen Verschattungsgrad des Gesichts manifestiert sich der einzige giorgioneske Akzent im Bild. In der Tat könnte man sich mit Justi fragen, „ob diese Figur nicht von späterer Hand sei". Noch mehr trifft dies für *Tarquinius und Lucretia* (Wien, Kunsthistorisches Museum) zu, wo der ebenfalls giorgioneske Kopf des Tarquinius – in ähnlich prekärer Lage – in den Eckzwickel des Bildes eingeklemmt ist. Obwohl das Gemälde heute generell Tizian zugeschrieben wird, gab es bisweilen doch auch Forscher (wie etwa Wethey), die es mit dem Namen Palmas in Verbindung brachten. – Mit seiner weit ausholenden Linken fixiert der hilfreiche Liebhaber einen zweiten, erheblich größeren Spiegel, auf dessen extrem dunkler Fläche ein scharfer Lichtreflex lagert, vor dem sich die schemenhafte Silhouette der Frau abzeichnet. Vermittelt durch den Blick auf den kleinen Spiegel ist diese somit in der Lage, ihre Frisur auch in Rückansicht zu kontrollieren. Damit wird laut Martin und Kennedy auch auf den *Paragone*-Streit Bezug genommen, wonach die Malerei die Skulptur übertreffe, „weil sie neben der allseitigen Ansicht auch noch die Farbe zu bieten habe".[915] – Lange wurde über die Frage nach der Identität der beiden Figuren gerätselt. Bisweilen glaubte man in der Frau Tizians Geliebte Violante, die Tochter von Palma il Vecchio, zu erkennen. Als Beleg dafür verweist man auf das *Bildnis einer Frau* (gen. „Violante"; Wien, Kunsthistorisches Museum), zweifellos ein Porträt, das jedoch mit dem Antlitz der Frau vor dem Spiegel nur wenig gemeinsam hat. Zudem ist die Frau im Wiener Gemälde mit blond gelocktem Haar dargestellt, wogegen alle Damen in Tizians halbfiguriger Bilderserie brünettes Haar aufweisen. Ferner ist die *Violante* m. E. nicht Tizian, wie eine Mehrheit in der Literatur behauptet (Pedrocco, Humfrey usw.), sondern, so auch laut Rylands, Palma zuzuschreiben.[916] Versuche, das Paar in *Junge Frau bei der Toilette* mit konkreten Persönlichkeiten – Alfonso d'Este und Laura Dianti oder Federico Gonzaga und Isabella Boschetti – zu identifizieren, gelten heute allgemein als fehlgeschlagen.[917] Daran ändert auch nichts, dass das Gemälde im 17. Jahrhundert in den Inventaren der Gonzaga-



95 Tizian, Tarquinius und Lucretia, Leinwand, 82,5 x 68,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum



96 Palma il Vecchio, Bildnis einer jungen Frau (sogen. Violante), Leinwand, 64,5 x 50,8 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum





97 Giovanni Bellini, Junge Frau bei der Toilette, Holz, 62 x 79 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

98 Tizian, Vanitas, Leinwand, 97 x 81,2 cm, München, Alte Pinakothek

Sammlungen in Mantua, bekanntlich dem Sitz der Familie, als Werk Tizians beschrieben wurde. Dass die drei Frauen aus Tizians halbfiguriger Bilderserie (*Junge Frau bei der Toilette*, *Vanitas* und *Flora*) keinen individuellen Porträtcharakter besitzen, beweist die Tatsache, dass sich ihre Gesichter (die Kopfhaltung inbegriffen) auffallend gleichen, demnach einem und demselben Gesichtstypus angehören. Wiewohl eingeschränkt gilt dies auch für die *Salome*. Wie Ferino-Pagden zu Recht betont, hat man derlei Frauengestalten als „vieldeutige Idealschöpfungen auch unter dem Begriff *Belle Donne* zusammengefasst, dem einzigen sie letztlich einendem Merkmal".[918] Anders ausgedrückt handelt es sich hier um eine einzigartige Hommage auf die weibliche Schönheit mit mehr oder weniger allegorischem Hintergrund. Ähnliche Ziele hat auch Giovanni Bellini verfolgt, als er etwa zeitgleich mit Tizians *Frau vor dem Spiegel* eine *Junge Frau bei der Toilette* (1515 dat.; Wien, Kunsthistorisches Museum) mit zwei Spiegeln und idealtypischen Gesichtszügen malte. Indessen ist Bellinis Frau nackt dargestellt, was darauf verweist, dass der hochbetagte Künstler im Vergleich mit Tizians Version deutlich mehr allegorische Bezüge beziehungsweise ikonologische Implikationen im Sinn hatte. Dabei wurden in der Forschung verschiedene Bedeutungsebenen in Betracht gezogen: etwa die Rolle der Figur als Ehefrau, Geliebte, Kurtisane, Prudentia, Venus pudica usw.[919] – Entgegen Pedrocco, der die *Frau vor dem Spiegel* als „eine Art Allegorie der Vergänglichkeit" bezeichnet, liegt hier keine Vanitas-Darstellung vor, zumal Tizian selbst deutlich gemacht hat, was er darunter versteht. Verwiesen sei auf sein mit *Vanitas* tituliertes Gemälde (München, Alte Pinakothek), in dem sich die Frau klar als solche präsentiert, insofern sie – im Gegensatz zur *Jungen Frau bei der Toilette* – den Spiegel, auf dem sich schemenhaft Symbole der Vergänglichkeit, wie Geldbeutel und verschiedene Schmuckstücke, abzeichnen, dem Betrachter, mit dem sie zudem in Blickkontakt steht, ostentativ entgegenhält.[920] Dass Tizian die Gemälde *Junge Frau bei der Toilette* und *Vanitas* um 1514/15 geschaffen hat, darüber herrscht weitgehender Konsens. Bezüglich der Datierung des dritten Bildes der Serie, *Flora* (Florenz, Uffizien), gibt es in der Forschung eine zwischen 1515 und 1520/22 schwankende Bandbreite an Vorschlägen.[921] Wie schon erwähnt,



99 *Sebastiano del Piombo, Bildnis einer jungen Frau, Holz, 52,3 x 42,8 cm, Budapest, Szépmüvészeti Múzeum*

bildet der Typus des „Idealporträts" den gemeinsamen Nenner der Bilderfolge. Den Prototypus dafür finden wir nicht bei Giorgione (vgl. dessen Individualbildnis der *Laura*), sondern in Sebastiano del Piombos *Bildnis einer jungen Frau* (1505/06; Budapest, Szépmüvészeti Múzeum), dem ältesten bekannten Werk des Künstlers, in dem die Physiognomie der Dargestellten jenen von Tizians „Belle Donne" bis ins Detail gleicht. Unterschiedlich ist lediglich deren schlichte, eher ländlich anmutende Kleidung. Relevant ist ferner die Geste der geschlossenen Hand mit abgespreiztem Zeigefinger, die in Tizians *Frau vor dem Spiegel* nahezu wörtlich wiederkehrt. Den entwicklungsgeschichtlich herausragenden Stellenwert von Sebastianos „Idealporträt" hat erst jüngst Lucco, Hirst folgend, dahin gehend hervorgehoben, „dass Sebastiano mit vollem Recht beanspruchen kann, zusammen mit Giorgione [?] und lange vor Tizian und Palma zu den Erfindern des neuen Typs der Frauenbildnisse gezählt zu werden, die ein Jahrzehnt später einen außerordentlichen Erfolgszug antreten sollten. Nicht von ungefähr wird Tizian auf die Pose

Abb. 99

dieser jungen Frau Bezug nehmen, wenn er kurz vor 1515 seine heute im Louvre befindliche *Frau im Spiegel* malt".[922]

Abb. 100, S. 293

Mehr noch als die *Salome* steht der sogenannte *Bravo* (Wien, Kunsthistorisches Museum) ganz im Zeichen des Giorgionismus – so sehr, dass man anfangs bisweilen sogar an ein autografes Werk des Meisters aus Castelfranco dachte. Nachdem das Gemälde in den Besitz des Erzherzogs Leopold Wilhelm nach Brüssel gelangt war, erhielt es in dessen Sammlungsinventar (1659) den wenig aussagekräftigen Bildtitel, der bis heute Gültigkeit beansprucht. Um es schon einleitend auf den Punkt zu bringen: M. E. spricht viel dafür, Justi zuzustimmen, der das halbfigurige Kabinettstück als freie Kopie Tizians nach einem verschollenen Werk Giorgiones betrachtet. Welche Wertschätzung das Gemälde einst genoss, geht nicht zuletzt daraus hervor, dass dazu laut Tschmelitsch zumindest sieben Kopien existieren, zwar aus verschiedenen Zeiten stammend, aber alle nach dem Wiener Vorbild gefertigt.[923] Doch zunächst einige Bemerkungen zum Quellen- und Forschungsstand: Marcantonio Michiel hat das Gemälde 1528 im Haus des Zuan Andrea Venier gesehen und wie folgt charakterisiert: „Die zwei Figuren, die einander angreifen, sind von Tizian gemalt." 1648 wurde diese Zuschreibung von Ridolfi mit Giorgione korrigiert und auch im erzherzoglichen Sammlungsinventar wird der Künstler, vermutlich auf Anregung Boschinis (1660), als Schöpfer des Bildes genannt. Boschini spricht in enthusiastischen Versen von diesem Meisterwerk und in Teniers Galeriewerk „Theatrum Pictorium" erscheint es sogar als Titelblatt.[924] Cavalcaselle (1871) und Moreli (ihm folgend Gronau) haben das Werk Cariani zugewiesen – eine unhaltbare These, der sogar noch E. Wind etwas abgewinnen konnte. Seines Erachtens liegt hier eine Kopie nach einem Original Giorgiones vor, für dessen Ausführung man Cariani in Betracht ziehen könnte.[925] Die Idee, dass es sich um eine Arbeit Palma il Vecchios handelt, fand in L. Venturi und Steer wichtige Fürsprecher. Ähnlich argumentierte Berenson, nur mit der Einschränkung, dass hier eine Kopie des Künstlers nach einem verlorenen Original Giorgiones vorliegt.[926] Nachdem sich Longhi und Suida 1927 – hauptsächlich unter Berufung auf Michiel – für Tizian eingesetzt hatten, stieß ihr Urteil in der Forschung mit wachsender Tendenz auf Akzeptanz. Davon abweichende Stimmen haben heute Seltenheitswert. Auf die unbestreitbare Affinität des *Bravo* mit Giorgione beziehungsweise dem Giorgionismus wird meist nur am Rande verwiesen. Richters und Hermanins fundierte These, wonach der Komposition eine Invention Giorgiones zugrunde liegt, wird, ausgenommen etwa von Maxon, kaum noch diskutiert, geschweige denn Justis Anschauung in Betracht gezogen.[927]

Heimtückisch nähert sich ein in Dreiviertel-Rückenansicht wiedergegebener Brigant einem Jüngling, den er am Kragen packt – bereit, im nächsten Moment mit dem auf dem Rücken verborgenen Dolch auf ihn einzustechen. Seine Hinterhältigkeit äußert sich auch in seinem total verschatteten, in extrem fliehendem Profil abgebildeten Gesicht, das zusammen mit dem kurz geschnittenen Haar in das Dunkel des Grundes eintaucht. Dass das Haar einer Figur vom Dunkelgrund vollständig absorbiert wird, ist ein Phänomen, das bei Giorgione häufig anzutref-



100 Tizian (unter Einfluss Giorgiones), sogen. „Bravo“, Leinwand, 77 x 66,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

fen ist. Dazu nur einige Beispiele: das Braunschweiger *Selbstporträt*, die rechte Figur in *Die drei Lebensalter*, *Knabe mit dem Pfeil*, *Der verlachte Samson* usw. Die dem Soldatenstand entsprechende, mit dem Gerüsteten in der *Adultera* vergleichbare Haartracht des *Bravo* lässt dessen stiernackigen Hals frei, an dem sich tief eingekerbte Falten abzeichnen. Letzteres ein für Giorgione typisches Motiv, das u. a. an dessen Wiener *Krieger*, am *Flötenspieler* (Rom, Galleria Borghese) und am Schergen der *Kreuztragung* in Venedig begegnet. Der Attentäter trägt einen schwarzen Brustpanzer, an dem sich grelles Reflexlicht abzeichnet, darin dem Harnisch des Soldaten in der *Adultera* vergleichbar. Der Öffnung des Panzers entspringt der dynamisch zurückgebogene Arm, dessen geschlitzter Waffenrockärmel in Krapprot gehalten ist – einer Farbe, die mit der dunkelblau-grünen Kleidung des attackierten Jünglings heftig kontrastiert und als Symbol für Aggression in der Nachbarschaft zum Weiß-Schwarz des Panzers erheblich an Buntkraft und Sättigung gewinnt. – Das Antlitz des von einem Weinlaubkranz bekrönten und in Dreiviertelansicht dargestellten Jünglings ist in giorgionesker Manier durch Helldunkel-Kontraste gekennzeichnet. Während die linke Wange vom Schlagschatten des Briganten gestreift wird, ist die rechte Gesichtspartie stark verschattet. Obwohl die beiden Figuren auf engstem Raum zusammengedrängt sind, nehmen sie jeweils eine Bildhälfte in Anspruch. Allein die Tatsache, dass der Arm des Briganten den Jüngling überschneidet, sorgt für eine räumliche Abstufung, die indes, Spannung erzeugend, insofern infrage gestellt wird, als dass das vom Licht getroffene Gesicht des Jünglings in den Vordergrund drängt, wogegen der Kopf des Attentäters in das Dunkel des Hintergrunds zu tauchen scheint. Im Nachweis dieser Tizian gänzlich fremden Ambivalenz bestätigt sich auch Justis Anschauung, wonach der „[Bild-]Aufbau sich grundsätzlich in der Richtung von Giorgiones Formwillen bewegt“. Darüber hinaus, so Baldass, „erinnert vor allem der hohe Stimmungskoeffizient im Antlitz des jungen Mannes an Giorgiones Kunst“. Tschmelitsch geht noch einen Schritt weiter, wenn er dem Jüngling eine „geistige Nähe“ zu Giorgiones Braunschweiger *Selbstporträt* attestiert.[928] Dieser Werkbezug lässt sich noch insofern konkretisieren, als die Gesichtszüge des Jünglings in manchen Details an Giorgiones Physiognomie erinnern – sei es im Hinblick auf das energische Kinn und die kräftige Nase oder die scharf gezogenen Augenbrauen und die an der Nasenwurzel markant eingekerbten Falten.

Abb. 29, S. 103; Abb. 15, S. 59; Abb. 21, S. 89

Abb. 61, S. 219

Abb. 29, S. 103

Überrascht von der Hand im Nacken vollzieht der Jüngling eine jähe Kopfdrehung, den stechenden Blick zunächst auf den Betrachter gerichtet und erst im nächsten Moment das noch in Dunkel gehüllte Gesicht des Widersachers wahrnehmend. Seine Miene verrät keine Ängstlichkeit, vielmehr die Bereitschaft zur Gegenwehr, wie dies der Griff zum Degen am unteren Bildrand beweist. Die dramatische Handlung ist auf ein *punctum temporis*, ein Noch-nicht zugespitzt, ihr Ausgang völlig offen. Im Sinne der aristotelischen Dramentheorie (Pochat) wird hier nicht, so Tschmelitsch, „der Höhepunkt eines Geschehens gegeben, sondern ein unmittelbar vorhergehendes, der Augenblick der Bedrohung […]. Dem Auge das Äußerste zu zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden“. Letzteres hätte Giorgione zutiefst widersprochen, der, wie der Autor nachsetzt, „gerne vermied,

durch eine allzu trächtige Peripetie des Geschehens die eigene Gestaltungslust des Betrachters zu hemmen".[929] Derlei Tendenzen sind bei Tizian und weit über seine Frühzeit hinausgehend nirgends anzutreffen – auch ein Argument, das nahelegt, die Invention des Gemäldes mit Giorgione in Verbindung zu bringen. Wie Tizian als autonomer Künstler mit einem hochdramatischen Sujet umgeht, zeigt sich geradezu beispielhaft in seinem Paduaner Fresko *Wunder des eifersüchtigen Ehemanns*. Dargestellt ist hier kein „Vorhergehendes", sondern der Kulminationspunkt der Geschichte – jener Moment, da der Ehemann zum tödlichen Dolchstoß ausholt. – Dass sich Tizians Tätigkeit am *Bravo* vorwiegend auf die Rolle eines ausführenden Organs beschränkt haben dürfte, beweist vor allem der über die Schulter zurückblickende Jüngling. Die Orientierung an Giorgione, der vom Motiv des „Blicks über die Schulter" nicht selten Gebrauch gemacht hat, ist offenkundig. Als Kronzeuge kann hier Giorgiones *Mann im Pelz* aufgerufen werden – ungeachtet dessen, dass das Münchner Gemälde (wie schon vorhin erwähnt) gegenwärtig eher Sebastiano del Piombo zugeschrieben wird. Auf die Fragwürdigkeit dieser Zuschreibung wurde bereits verwiesen. Nur zur Erinnerung: Meine Argumentation zugunsten einer Autorschaft Giorgiones am Münchner Bild stützt sich nicht zuletzt auf das Motiv der Kopfdrehung, wie es der Künstler wegweisend am Alten in *Die drei Lebensalter des Mannes* zur Anwendung gebracht und später am Compagno della Calza in der *Adultera* wieder aufgegriffen hat; wie schon gesagt, ist Letzterer – einst vom Gemälde abgetrennt – nur noch als Fragment (Glasgow) erhalten. Ein vergleichender Hinweis auf den Spinettspieler in Tizians Pitti-*Konzert* ist wenig zielführend, zumal der Musiker nicht, wie öfter behauptet, über die Schulter schaut, sondern nur mit einem Seitenblick auf den benachbarten Mönch reagiert.

Abb. 80, S. 261

Abb. 52, S. 183

Bezüglich der zeitlichen Einordnung des *Bravo* stützt sich Pedrocco auf Tizians für Alfonso d'Este geschaffenen *Zinsgroschen* (sign.; Dresden, Gemäldegalerie), der allgemein mit 1516 datiert wird.[930] Der Vergleich ist jedoch nur insofern nützlich, als er – entgegen Pedrocco – weniger Gemeinsames als Trennendes aufdeckt. Er verdeutlicht, wie sich der Künstler verhält, wenn er ganz im Bannkreis Giorgiones steht oder seine eigenen stilistischen Ziele, wie eben im *Zinsgroschen*, verfolgt. Zeigt sich im *Bravo* das giorgioneske Prinzip einer diagonal versetzten, auch Räumlichkeit erzeugenden Kontrastbildung, so dominiert im *Zinsgroschen* eine flächenprojektive Kompositionsweise oder mit Worten Hetzers eine „ornamentale Bildeinheit, die mit dem dargestellten Vorgang und der Bewegung der Figuren übereinstimmt".[931] Diese für Tizians frühe Schaffensperiode charakteristische Ambivalenz im Schwanken zwischen Giorgionismus und Eigenständigkeit ist, wie bereits ausgeführt, auch für die beiden halbfigurigen Frauendarstellung *Salome* und *Junge Frau bei der Toilette* kennzeichnend.

Abb. 45, S. 152

Tschmelitsch zufolge wurde „das Bild meist illustrativ, ja anekdotisch aufgefasst, was an sich für Giorgione, dem, wie gesagt, der Entwurf gehören muss, unglaubhaft erscheint".[932] Dem entspricht ja auch der in der Literatur vorzugsweise verwendete, hermeneutisch unbefriedigende Bildtitel „Bravo". Dem Betrachter in Hinblick auf den Bildinhalt Rätsel aufzugeben und in ein Gemälde bisweilen mehrere Bedeutungsebenen beziehungsweise verschlüsselte Botschaften einflie-

ßen zu lassen, entspricht einem fundamentalen Wesenszug Giorgiones. In der ikonologischen Forschung wurden zwei Deutungsvarianten vorgeschlagen. Die erste stammt von Edgar Wind, der, von Boschini ausgehend, die Szene auf eine Episode in Plutarchs „Das Leben des Marius" bezieht. Hier heißt es, dass der römische Feldherr Caius Nuscius seinem Untergebenen Trebonius – immerhin ein Neffe des Kaisers – zur Unzucht zwingen wollte. Dieser aber griff zum Schwert und tötete den Angreifer. Dem Feldherrn Marius vorgeführt, wurde Trebonius wegen seiner tapferen Selbstverteidigung mit einem Ehrenkranz ausgezeichnet.[933] Dass Weinlaub kein geeigneter Ersatz für Lorbeer sein kann, ist auch Sutherland nicht entgangen. Seine daraufhin erfolgte Neudeutung beruft sich auf eine Erzählung aus den *Bakchien* des Euripides, die auch in Ovids *Metamorphosen* Eingang gefunden hat. Berichtet wird hier von der Festnahme des Gottes Bacchus durch Pentheus, den König von Theben, der damit die Verbreitung des Bacchuskults unterbinden wollte.[934] Es wäre nicht verwunderlich, hätte Giorgione die beiden literarischen Quellen miteinander vermengt. Derlei Junktimierungen sind in Tizians Frühwerk jedenfalls nicht anzutreffen.[935]

Abb. 101, S. 297

Hetzer bezeichnet Tizian als den „größten Bildnismaler" seiner Zeit.[936] Dieses Urteil ist bereits für die erste Schaffensperiode des Künstlers zutreffend, als dieser mit der *Schiavona* (Datierung schwankend zwischen 1508 und 1512; m. E. ca. 1510/11; London, National Gallery) sein frühestes weibliches Bildnis schuf. Neu war vor allem das Bestreben, eine junge Frau nicht als feinnervige Adlige, sondern ländlich-derbe Schönheit darzustellen, ihre dralle Leibesfülle sichtlich betonend – und dies im glatten Bruch mit dem Schönheitskanon der klassischen Renaissance. Pedrocco zufolge handelt es sich um „eine der besten Leistungen von Tizians Porträtmalerei, die stets die Züge der Persönlichkeit mit perfektem Realismus und fernab von jeglicher Idealisierung wiederzugeben bemüht war".[937] Der bis heute gebräuchliche Bildtitel „Schiavona" (also Slawin oder Frau aus Dalmatien) scheint erstmalig in einem Brief von 1640 auf: „un quadro di pittura detto la Schiavona."[938] Verständlich, dass man sich mit dieser unverbindlichen Bezeichnung nicht zufriedengab und nach einer konkreteren Identifikation Ausschau hielt. Schon im 19. Jahrhundert festigte sich bei den Besitzern des Gemäldes, der Familie Martinengo in Brescia, die Überzeugung, dass es sich hier um ein Bildnis der Caterina Cornaro (1454–1510), der ehemaligen Königin von Zypern, handelt. Zudem bestand mehr als zweieinhalb Jahrhunderte lang kein Zweifel an Tizian als Schöpfer des Gemäldes. Auch nach dem Besitzerwechsel im Jahr 1877 bestätigten Crowe & Cavalcaselle unter Hinweis auf die links an der Brüstung angebrachte Buchstaben-Signatur „T.V." (= Tiziano Vecellio) die Richtigkeit der Zuschreibung.[939] Erst Cook sah sich veranlasst, den Namen Tizians durch jenen Giorgiones zu ersetzen. Gleichwohl hielt er an der Identifikation mit Caterina Cornaro fest, mit dem Hinweis auf Vasari, dem zufolge Giorgione ein Porträt der Königin ausgeführt habe.[940] Diese These wird mittlerweile generell als unhaltbar angesehen. Hier genügt ein Blick auf Gentile Bellinis authentisches, um 1500 entstandenes und in Budapest aufbewahrtes Bildnis der reich geschmückten und matronenhaft darge-



101 Tizian, sogen. „Schiavona“, Leinwand, 117 x 97 cm, London, National Gallery

stellten Fürstin, mit deren ältlichen Gesichtszügen die pausbäckige Schiavona auch nicht die geringste Ähnlichkeit aufweist. Und sollte diese mit Caterina Cornaro identisch sein, dann hätte der Maler das Bildnis erst in deren Todesjahr oder kurz danach geschaffen. Dass er dabei das Rad der Zeit zurückgedreht und, basierend auf reiner Fantasie, die Herrin von Asolo um mindestens drei Jahrzehnte jünger dargestellt hat, ist wohl auszuschließen. So gesehen könnte die originelle Porträtgestaltung laut Ferino-Pagden auf einer persönlichen Erfindung des Künstlers beruhen – eine Idee, der man durchaus etwas abgewinnen kann, zumindest, solange man diese Frau namentlich nicht zuordnen kann. Nicholas Penny hält es sogar für möglich, dass die Schiavona kein konkretes Auftragswerk war, sondern der Künstler (so Ferino-Pagdens freie Übersetzung) „in Eigenregie vielleicht ein Mitglied seines Haushalts malte, um damit Auftraggeber zu animieren, ihre Frauen porträtieren zu lassen".[941] Cooks Zuschreibung an Giorgione fand in Justi einen überzeugten Anhänger und auch Hetzer attestierte der *Schiavona* eine größere Nähe zu Giorgione als zu Tizian. In den 30er-Jahren finden die Giorgione-Befürworter mit Wilde und Richter eine gewichtige Verstärkung, wobei Letzterer in Tizian nur noch den Vollender des Gemäldes vermutet. Spätestens seit der Restaurierung in den 50er-Jahren und dem darauf folgenden Artikel von Gould, der die Beteiligung Giorgiones in einem früheren Stadium als „sehr unwahrscheinlich" ausschließt, wird das Bildnis – abgesehen von Tschmelitsch – allgemein als autografes Werk Tizians anerkannt.[942]

Abgesehen davon, dass der Maler angesichts eines bemerkenswerten Mangels an weiblichen Porträts in der venezianischen Malerei der beiden ersten Jahrzehnte des Cinquecentos eine signifikante Marktlücke füllt, setzt er mit der *Schiavona* auch künstlerisch eine in mehrfacher Hinsicht revolutionäre Tat. Anstatt, wie sonst üblich, an der Mittelachse orientiert, ist die Figur betont asymmetrisch nach links versetzt – die Folge davon ist eine im rechten oberen Bildquadranten durch die ungewöhnlich große Fläche des Dunkelgrunds erzeugte gähnende Leere, die, als Störung des Gleichgewichts Spannung erzeugend, umso mehr die Aufmerksamkeit auf die Porträtierte lenkt. Neu ist ferner, dass diese – entgegen der Tradition – nicht halbfigurig, sondern als Kniestück dargestellt ist; Letzteres evoziert eine direktere Kontaktnahme mit dem Betrachter. Die Frau steht hinter einer abgestuften Marmorbrüstung, frontal wiedergegeben, den Blick kommunikationsfreudig auf den Betrachter gerichtet. „Milde Freundlichkeit, erfahrungsreiche Klugheit und abgeklärter Humor" sind Eigenschaften, die ihr Justi attestiert. Und der Autor weiter: „[…] es besteht eine Beziehung lebendigster Art zwischen Werk und Betrachter: offen und herzlich blickt uns die Frau ins Auge – das hatte man vor keinem Gemälde älterer Meister erlebt, am wenigsten bei weiblichen Porträts."[943] Wie schon erwähnt, erinnert die junge Frau an eine wohlbeleibte ländliche Schönheit, als hätte sie der Künstler als Patrizierin verkleidet. Das mit ausgeprägtem Doppelkinn versehene Antlitz ist – durch das seitlich anliegende Haarnetz in der Breite betont – in antiklassischer Manier bereits der Kreisform angenähert. Mit dem verständnisvoll anmutenden, von einem milden Lächeln umspielten Gesichtsausdruck und der behäbigen, etwas übergewichtigen Körperlichkeit und einer Art phlegmatischer

Erdverbundenheit der Dargestellten hat der Maler hier offensichtlich, so Tschmelitsch, einem „mütterlichen Frauenideal" gehuldigt.[944] In dieser „Einfachheit und schlichten Menschlichkeit" (Justi) wird eine Extrovertiertheit manifest, die etwa der verschlossen introspektiven Mutter in Giorgiones *Tempesta* völlig fremd ist und ganz allgemein dessen geheimnisumwittertem Wesen widerspricht. Trotz träger Massigkeit hat Tizian es verstanden, der Figur eine, wenn auch sehr verhaltene Bewegtheit zu verleihen. Man bemerkt dies an der rechten, leicht vorgenommenen Schulter und an dem in Gegenrichtung sanft gedrehten Haupt. Folgerichtig trifft das Licht auf die rechte Gesichtshälfte, wogegen die linke in den Halbschatten zurücktritt, ohne allerdings die Sichtbarkeit des Auges zu schmälern. Die einzige Aktion der Frau besteht darin, dass sie den linken Arm abwinkelt und sich mit der Hand auf die Brüstung stützt. Von dieser sind jedoch nur die Finger zu sehen – als Motiv betrachtet eine Idee, die auf Giorgiones *Giustiniani- und Goldman*-Bildnis zurückgeht, die Abstufung der Brüstung eingeschlossen.

Abb. 20, S. 83; Abb. 51, S. 181

Hetzer hat Tizians Autorschaft mit folgender Begründung angezweifelt: „Der Körper ist nicht mit tizianischer Straffheit in die Fläche gefügt […], geht er doch nicht mit den Grundrichtungen die für Tizian so bezeichnende feste Verbindung ein."[945] Das Gegenteil ist der Fall. Die Komposition ist im Verzicht auf jegliche räumliche Andeutung nach streng flächenprojektiven Gesichtspunkten angelegt. Die Figur ist stringent in die „Grundrichtungen" (Vertikale und Horizontale) der rektangulären Brüstungsabstufung integriert, wofür vor allem die Struktur des bräunlich roten Gewandes sorgt. Dies zeigt sich in der Horizontalen des erhöhten Parapetts, die sich in bindender Funktion im Gürtel des Kleides fortsetzt. Zudem sind die gerade verlaufende Dekolletéborte und der Gürtel parallel zur Horizontale des linken Brüstungsbereichs angeordnet. Im Übrigen ist das strahlende Weiß des aus den geschlitzten Ärmeln hervorquellenden Unterhemds als untrügliches Markenzeichen Tizians anzusehen. Signifikant weiters der spezifische Pinselduktus, mit dem der Künstler sein Interesse an einer realistischen Wiedergabe des Stofflichen bekundet, sei es am dichten Wollmaterial des Gewandes, am transparenten, über die Schulter der Frau drapierten Seidentuch oder in der vorzüglichen, in ihrem *trompe-l'oeil*-Effekt von Giorgione unerreichten Marmorimitation der Brüstung.

Die Idee, eine Porträtierte im selben Bild gleich zweimal darzustellen, hat einen frappant innovativen Stellenwert. Gemeint ist die „all'antica" gearbeitete, im Profil gezeigte Reliefbüste, die rechts unten – diagonal zum *en face* gemalten Antlitz versetzt – applikativ in die marmorne Brüstungsfläche integriert ist. Dass hier zwischen der gemalten und skulptierten Fassung des Porträts eine zwingende Identität besteht, sozusagen ein Doppelporträt vorliegt, steht außer Zweifel; dafür spricht allein schon das in beiden Fällen markant hervortretende Doppelkinn der Dargestellten. Schon seit Beginn der Forschung war klar, dass diese eine – bezüglich Gesichtstypus, Kleidung und Stattlichkeit – stupende Affinität mit der Mutter in Tizians Paduaner Fresko *Das Wunder des Neugeborenen* aufweist. Ausgehend von dessen Entstehungsjahr 1511, neigt man heute dazu, die *Schiavona* annähernd zeitgleich zu datieren. Generell wird behauptet, dass die Reliefbüste mit

Abb. 77, S. 255

dem *Paragone*-Streit in Verbindung steht, demzufolge, wie schon erwähnt, der Vorzug der Malerei darauf beruhe, imstande zu sein, einen Gegenstand oder eine Figur von mehreren Seiten in einem Bild simultan wiederzugeben. Gut möglich, dass Tizian – vielleicht mit einem Seitenblick auf Tullio Lombardo, dem damals bedeutendsten Bildhauer Venedigs – derlei Intentionen verfolgt hat.[946] Wichtiger als der Paragone-Disput sei laut Ferino-Pagden der Memoria-Gedanke: „Und mit dieser scheint sich Tizian hier auf besonders originelle Weise auseinandergesetzt zu haben, indem er das *hic et nunc* – realistisch als Fleisch und Blut in Farbe – seinem ins Zeitlose umgesetzten, idealisierten Simulacrum in Stein gegenüberstellt und das momentane Heute mit dem Ewigen, Gegenwart und Zukunft verbindet."[947] Zusätzlich mag man auch den Aspekt eines *memento mori* in Betracht ziehen.

Abb. 102, S. 301

1959 wurde eine Röntgenaufnahme angefertigt, die zahlreiche Abweichungen vom fertigen Gemälde erkennen lässt. Obwohl sich schon Gould mit dieser eingehend beschäftigt hat, ist eine befriedigende Interpretation derselben m. W. bis heute noch ausständig. Ferino-Pagden etwa vermag daraus nicht mehr als einen „wirren Gestaltungsprozess" abzulesen.[948] Eindeutig zu klären ist die ursprüngliche Fassung des Kopfs der *Schiavona*. Vorgesehen waren zunächst ein Kopftuch und eine erheblich schlankere Ausbildung des Antlitzes. Zudem hielt sie die Augen gesenkt mit vermutlicher Blickrichtung nach rechts unten, darin wohl am stärksten vom Istzustand des Gemäldes abweichend. Daraus lässt sich auf eine introvertierte Geisteshaltung schließen, wie sie in Giorgiones Bildern häufig, in jenen Tizians hingegen selten anzutreffen ist. Evident ist ferner ein sich rechts oben öffnendes Rundfenster, das später komplett zugemalt wurde, wohl nicht zum Vorteil des Gleichgewichts der Komposition. Im Übrigen tritt das Motiv des Rundfensters auch in Giorgiones *Mann im Pelz* und in dessen verworfenem Erstkonzept zum *Salomon-Urteil* (Kingston Lacy) in Erscheinung. Diffiziler wird die Sache, wenn man sich dem unteren Gemäldeabschnitt zuwendet, wo sich zunächst die Frage nach der ursprünglichen Beschaffenheit der Brüstung stellt. Einst hatte Holmes vermutet, dass ihr erhöhter Teil mit dem Relief noch nicht vorhanden gewesen sei, eine Anschauung, an der man lange festhielt, ehe das Röntgenfoto Gegenteiliges aufdeckte.[949] Die Abstufung der Brüstung war sehr wohl schon in der Planungsphase vorgesehen, allerdings in stark reduzierter Höhe gegenüber dem ausgeführten Bild. Auch die Profilbüste ist deutlich wahrnehmbar, widersprüchlich nur insofern, als sie als Relief auf der eingeschränkten Parapettfläche keinesfalls Platz gefunden hätte; durchaus denkbar, dass sie ehedem als Vollplastik davor situiert war. Mit Sicherheit ist sie nicht mit der aktuellen Büste ident, zumal sie einerseits in größerem Umfang den Oberkörper erkennen lässt, andererseits zum gemalten Haupt der Schiavona in einem merklich verringerten Größenverhältnis steht; im ausgeführten Gemälde ist eine diesbezügliche Übereinstimmung zu registrieren. Abschließend sollte man danach fragen, was aus diesen Beobachtungen zu folgern ist. Handelt es sich nun tatsächlich um eine und dieselbe Handschrift eines Künstlers, der auf beschwerlichem Weg mit wechselnden Lösungsversuchen experimentiert, um letztlich zu einer geglückten Schlussfassung des Gemäldes zu gelangen? Oder wäre es vielleicht doch ratsam, Richters, zugegeben, solitäre These wieder in den

Abb. 52, S. 183



102 Röntgenaufnahme der „Schiavona"

wissenschaftlichen Diskurs einzubeziehen, wonach Giorgione die Grundinvention zum Doppelporträt vorgegeben und Tizian das von diesem wenigstens ansatzweise begonnene Werk vermutlich schon in einem frühen Stadium – wohlweislich unter dem Aspekt einschneidender Korrekturabsichten – übernommen und zur Vollendung gebracht habe?

Abb. 103, S. 303

Mit dem Gemälde *Der Mann mit dem blauen Ärmel* (sogenannter *Ariost* oder *Bildnis-Barbarigo*; London, National Gallery) schuf Tizian sein wahrscheinlich frühestes männliches Porträt, das mit seinem innovativen Anspruch der etwa zeitgleich entstandenen *Schiavona* nahesteht.[950] Als Reinier Van Persijn nach dem im Besitz der Sammlung Alfonso Lopez in Amsterdam befindlichen Bild 1639 einen Stich anfertigte, dachte er an eine Darstellung des Dichters Lodovico Ariost. Diese Identifikation wurde, wiewohl sie sich lange hielt und als Bildtitel bisweilen noch heute gebräuchlich ist, anhand von Vergleichen mit gesicherten Porträts des Dichters

falsifiziert.[951] Unter Berufung auf Vasari glaubte man später, mit der Darstellung eines Mitglieds der Familie Barbarigo die richtige Lösung gefunden zu haben. In der zweiten Ausgabe seiner *Vite* (1568; ed. 1987, S. 156) beschreibt der Historiograf ein Gemälde des 18-jährigen Tizian, das mit jenem in der National Gallery ident sein könnte.[952] Gewürdigt werden vor allem die technische Perfektion und stoffliche Detailtreue des in der „maniera di Giorgione" malenden Künstlers, der, so Vasari an anderer Stelle, bei der Bewerbung um die Beteiligung am Freskenzyklus des Fondaco dei Tedeschi die besondere Protektion des angeblich hier dargestellten „*gentiluomo*" aus dem Haus Barbarigo genossen habe. Die Sache hat indes einen Haken: Laut Vasari habe Tizian seine Signatur im dunklen Hintergrund („in ombra") angebracht. In Wirklichkeit jedoch findet sich diese („T.V."), ähnlich wie in der *Schiavona,* an der Brüstung des Gemäldes. So gesehen ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden, ob das Londoner Bildnis mit jenem von Vasari beschriebenen Barbarigo identisch ist. Für Pedrocco, Pope-Hennessy und Zuffi spricht jedenfalls einiges für diese Hypothese.[953] Walther hat sogar in Erwägung gezogen, dass es sich hier um ein Selbstporträt des Künstlers handle – eine dritte Deutungsvariante, die allerdings jeglicher Grundlage entbehrt.[954]

Entsprechend dem Urteil Vasaris, wonach das Gemälde eine deutliche Affinität mit Giorgiones Wirken aufweise, hatten, so der Bericht des *Viten*-Verfassers, die meisten Zeitgenossen das Porträt für ein Werk Giorgiones gehalten („sareppe stato tenuto opera di Giorgione"). In der Forschung waren Waagen und Crowe & Cavalcaselle die ersten Kunsthistoriker, welche die Richtigkeit von Vasaris Zuschreibung an Tizian bestätigten. Schon in der nächsten Generation stieß diese Anschauung auf Ablehnung. Während Cook sich uneingeschränkt für Giorgione einsetzte und die Signatur als spätere Zutat Tizians betrachtete, konnten sich Justi und Hetzer weder für Giorgione noch Tizian entscheiden. Und, wie im Fall der *Schiavona,* suchte Richter den Kompromiss, indem er den Meister aus Castelfranco als Inventor und jenen aus Cadore als Vollender des Werks ansah. In der Folge gab es m. W. nie wieder Stimmen, die Tizians Urheberschaft bestritten beziehungsweise relativiert haben.[955]

„Der Aufbau [des Gemäldes] ist ungewöhnlich, kommt ähnlich nur sehr selten vor", schreibt Justi. Der Körper des in halber Figur vor neutralem, mit einem Hauch von Grün durchsetztem Dunkelgrund dargestellten Mannes zeigt sich in radikaler Seitenansicht, das Haupt im Dreiviertelprofil dem Betrachter zugewandt. Das hell beleuchtete Antlitz kontrastiert mit der schwarzen Bart- und Haartracht. Der stechende Blick erinnert, modern ausgedrückt, an eine fotografisch konstruierte, „auf Pose" bedachte Momentaufnahme. Die Haare sind, so Baldass, „als einheitliche Masse behandelt", wie sie auch bei Giorgione (s. *Goldman*- und *Giustiniani-Bildnis*) des Öfteren aufscheint. Hier ist nochmals auf Vasari zu verweisen, der, sein beschriebenes *Barbarigo-Bildnis* betreffend, gerade vom Gegenteil berichtet: „[…] jedes einzelne Haar war so fein gemalt, dass man sie hätte zählen können […]." Da stellt sich wohl erneut die Frage, ob dieses Gemälde tatsächlich mit jenem in London identisch beziehungsweise ob mit der *Barbarigo*-Benennung viel mehr gewonnen ist als mit der obsoleten *Ariost*-Hypothese.



103 Tizian, Der Mann mit dem blauen Ärmel (sogen. Ariost oder Bildnis-Barbarigo), Leinwand, 81,2 x 66,3 cm, London, National Gallery

Der abgewinkelte Arm ruht mit dem Ellbogen auf einer niederen durchlaufenden Brüstung, fast schon provokant den Eindruck eines greifbaren Nahverhältnisses zum Beschauer evozierend. Der Arm beschreibt eine dynamisch nach vorne und – verdeutlicht durch den verkürzten, in den Halbschatten tauchenden Unterarm, dessen Hand nur ansatzweise erkennbar ist – rückwärts weisende Keilform. Die auch im Wortsinn vordergründige Repräsentationsabsicht manifestiert sich vor allem im blauen Ärmel, dessen dicker, wie wattiert anmutender Stoff von zahllosen Kerben übersät ist. Hetzer, der nichts unversucht lässt, das Bildnis Tizian abzuerkennen, kritisiert diese minutiöse Stoffbehandlung mit abfälligen Worten: „[…] die Langeweile der tausend verstreuten Fältchen hätte [Tizian] nicht mitgemacht".[956] Der Ärmel beschreibt eine Kurve – ein strukturell „alles übertönendes Motiv" (Hetzer) –, die den Hinterkopf der Figur und den schwarzen, über die Schulter gelegten Mantel einschließt und eine flächenhafte wie räumlich-dynamische Wirkung zeitigt. In all dem sind Anklänge eines Giorgionismus wohl kaum zu leugnen. Dagegen hat vor allem Pedrocco Einspruch erhoben, wenn er bemerkt: „Der Vergleich mit den von Giorgione geschaffenen Bildnissen im Dreiviertelprofil […] beispielsweise mit dem *Goldman-Bildnis* veranschaulicht bestens, dass beide Künstler zwei verschiedenen Welten angehörten, die auch ihre Malstile prägten: energisch und realistisch bei Tizian, lyrisch inspiriert bei Giorgione."[957] Abgesehen davon, dass der Autor hier dem häufig vertretenen Vorurteil huldigt, in Tizian den Dramatiker und in Giorgione den Lyriker zu sehen, führt er als Stütze seiner Argumentation ausgerechnet das komparativ ungünstigste Bildbeispiel Giorgiones ins Treffen. Alles, was er beim vermeintlichen Lyriker Giorgione vermisst, dokumentiert sich geradezu mustergültig in dessen *Goldman-Bildnis*: sei es die direkte, vom herrisch herausfordernden Blick des Porträtierten evozierte Kontaktnahme mit dem Betrachter oder dessen auf Buch und Brüstung gestützte, energisch geballte Faust; zudem ist hier ergänzend auch an Giorgiones Budapester *Broccardo* zu erinnern, der den Ellbogen seines abgewinkelten Arms, analog zum sogenannten *Ariost* – in weit ausholender Geste auf die Brüstung stützt. Indessen ist nicht zu bestreiten, dass Tizian angesichts seines übersteigerten Interesses an der stofflichen Wiedergabe des zur großen Form aufgeblähten Ärmelbauschs „die Grenzen des *giorgionismo* in einer Art Hyperrealismus erweitert".[958]

Abb. 51, S. 181

Abb. 50, S. 177

Baldass zufolge „erhält das Werk durch die breite Lagerung des Armes eine Basis für die geschlossene Massengliederung, die wir sonst nur in Werken der florentinisch-römischen Hochrenaissance wiederfinden".[959] Dies führt zu Raffaels *Castiglione-Porträt* (1514/15) und seiner *Donna Velata* (ca. 1515/16), in denen sich dieser klassische Stil voll ausgeprägt zeigt. In beiden Fällen spielt der auf dem unteren Bildrand ruhende, in monumentale Stoffmassen gehüllte Arm eine kompositionell gravierende Rolle. Nur ist dabei zu bedenken, dass Raffaels Bildnisse mit Sicherheit erst nach dem sogenannten *Ariost* entstanden sind. Dennoch fällt es schwer zu glauben, dass dessen revolutionärer Bildgedanke auf einer eigenständigen Invention des erst 18-jährigen Tizian beruht. Vielleicht ist es doch ratsam, Justis Anschauung, der zufolge die ursprüngliche Bildidee von Giorgione stamme, nicht ganz aus dem wissenschaftlichen Diskurs zu eliminieren. Die These des Au-

tors, wonach sich im Londoner Gemälde „Raffaels römische Größe mit dem Erbe Giorgiones verbindet", wird aufgrund der Datierungsdiskrepanz allerdings wohl kaum unwidersprochen bleiben.[960]

Erwähnenswert – wiewohl ein Einzelfall in der Forschung – ist Wickhoffs Zuschreibung an Sebastiano del Piombo – „kein schlechter Gedanke", findet Justi. Und auch Hetzer vermag dieser Attribution mit der Bemerkung etwas abzugewinnen, dass das Londoner Gemälde mit seinem „pompösen Schwung" Sebastiano „viel näher kommt" als Tizian oder Giorgione.[961] Ohne Wickhoffs Zuschreibung bestätigen zu wollen, erweist sich ein Vergleich mit Sebastianos inschriftlich mit 1510 datierter *Salome* insofern als nützlich, als Tizian in seinem vermutlich erst um eine Spur später entstandenen sogenannten *Ariost* auf Sebastianos Porträtverständnis reagiert haben könnte, dieses vielleicht als eine künstlerische Herausforderung empfunden hat. In beiden Fällen dominieren die strenge Seitenansicht des Körpers in Verbindung mit der Dreiviertelprofil-Kopfdrehung, zudem „die höchst mächtige Form des Ärmels und die einfache Großartigkeit des Umrisses" (Justi). Damit erschöpft sich aber bereits die Affinität. Während Salomes Unterarm konsequent bildparallel auf der Brüstung ruht und generell eine rigoros flächenhafte Komposition vorherrscht, ist der Arm des von Tizian Porträtierten in seiner Gesamtheit (die Schulter inbegriffen) in eine raumgreifende Kurvatur eingebunden. Hinzu kommen beträchtliche Unterschiede im Pinselduktus, in der Lichtbehandlung und der Wiedergabe des Stofflichen. Letzteres betrifft Salomes über die Schulter drapiertes blaues Kleid, dessen Faltengebung aufgrund scharf pointierter Reflexlichter einen nahezu metallischen Eindruck vermittelt. Bei Tizian hingegen ist der blaue Ärmel trotz Detailtreue von sanft gleitendem Licht durchdrungen und stofflich durch eine ungleich malerischere Darstellungsweise charakterisiert. Unterschiedlich gegenüber Sebastiano auch die in den Schattenpartien der Gesichtszüge des sogenannten *Ariost* weich anmutende Modellierung. Im Haupt der Salome hingegen manifestiert sich eine marmorne, fast schon skulpturale Glätte, die, so Lucco, an ein Nahverhältnis Sebastianos zu den Skulpturen Tullio Lombardos denken lässt.[962] Anhand dieses Vergleichs wird somit klar, mit welch unterschiedlichen Mitteln die beiden *creati* – bei grundsätzlich ähnlicher Haltung der Dargestellten – an die Lösung der Porträtproblematik, anscheinend miteinander konkurrierend, herangegangen sind.

Abb. 92, S. 286

Pedrocco wie Humfrey datieren das *Bildnis eines Mannes* (Kopenhagen, Statens Museum for Kunst) mit ca. 1511, zählen es mithin, so auch Baldass, zu Tizians frühesten Porträtleistungen. Davon markant abweichend m. W. nur Wethey, der für einen Zeitraum zwischen 1515 und 1518 plädiert.[963] Die frühesten Nachrichten stammen aus dem Jahr 1828, als das Gemälde seinen Besitzer wechselte und Tizian zugeschrieben wurde. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts bestätigt Sirèn die Autorschaft des Malers, nachdem er sich zunächst für Bernardino Licinio eingesetzt hatte. Und seit Suida gibt es kaum noch Stimmen, welche die Tizian-Attribution bestreiten. Gegenwärtig vertritt m. W. lediglich Joannides eine davon abweichende Meinung, indem er das Porträt im Verzicht auf jegliche Argumentation als Arbeit Francesco Vecellios

Abb. 104, S. 306

(Sohn Tizians) betrachtet.[964] – Neben den an sich schon unterschiedlichen Bildnissen des sogenannten *Ariost* und der *Schiavona* präsentiert Tizian im Kopenhagener Gemälde einen dritten, laut Baldass und Pedrocco mit der älteren venezianischen Tradition zusammenhängenden Porträtmodus, dessen Eigenart darin besteht, den Dargestellten mit einem Landschaftsausschnitt zu junktimieren – eine Idee, auf die der Künstler erst wieder innerhalb der 30er- bis 50er-Jahre zurückgreifen wird. Ihm war Giovanni Bellini etwa ein halbes Jahrzehnt vorangegangen, als er, Memling folgend, das *Porträt des Pietro Bembo* (ca. 1505) – allerdings nur als Büste und nicht als Halbfigur – erstmalig in der venezianischen Malerei in eine den gesamten Hintergrund umfassende Landschaft stellte.[965] Die Vermutung von Rapp, wonach es sich bei Tizians Porträtiertem um ein Bildnis Bellinis handle, fand zu Recht wenig Beifall, zumal jener höchstens als 65-Jähriger dargestellt ist, Bellini hingegen damals bereits das 75. Lebensjahr überschritten hatte.[966]

Anders als im sogenannten *Ariost* und in der *Schiavona* erstreckt sich der Oberkörper des Mannes über die gesamte Bildbreite und im Gegensatz zu den beiden koloristisch pointierten Bildern werden dessen schwarzes Barett und Gewand von der gleich dunklen Hintergrundswand vollständig absorbiert. Umso mehr Aufmerksamkeit erregen das in gleichmäßiger Helligkeit erscheinende Antlitz sowie die auf dem Bildrand ruhende, zur Faust geballte Hand. Das angesichts des tief schattierten Halses wie vom Körper abgehobene, herrisch hochgereckte Haupt ist in betonter Augenblicklichkeit nach links gedreht, das von schulterlangem grauem Haar gerahmte und scharf konturierte Antlitz in Dreiviertelansicht wiedergegeben. Der wie auf einen bestimmten Punkt fixierte Blick schweift in die Ferne. Der schmallippige Mund, das kantig vorgereckte Kinn sowie die geballte Faust zeugen von Unbeugsamkeit und Willensstärke. Baldass zufolge ist der Porträtierte „ohne jede Pose des Nachdenkens oder der Verträumtheit, sachlich, aber mit psychologischer Differenzierung wiedergegeben, […] die momentane Note ist nicht die des Giorgionismus […]. Der giorgioneske Einschlag beschränkt sich auf die Wiedergabe der Landschaft“ mit den für Giorgione typischen transparent belaubten Bäumen.[967] Die momentane Reaktion, jähe Kopfbewegung und der knochig hervorgehobene Jochbogen des Dargestellten erinnern an Tizians Spinettspieler im ungefähr zeitgleich entstandenen Pitti-*Konzert*.

Abb. 84, S. 271

In der Folge (bis etwa 1516) malt Tizian eine Reihe männlicher Porträts, in der die eigenständige Note seiner frühesten Bildnisse gegenüber einem mehr oder minder ausgeprägten Giorgionismus merklich zurücktritt. Den Anfang macht das unvollendet gebliebene *Bildnis eines Musikers* (Rom, Galleria Spada), das man vereinzelt (wie etwa Hermanin) sogar für ein autografes Werk Giorgiones hielt. Die erste Zuschreibung an Tizian stammt m. W. von Hadeln, der das Musikerporträt dessen Frühwerk zuordnet. Ihm folgt Suida mit wissenschaftlich begründeter Argumentation. Fortan formiert sich eine breite Mehrheit von Fachleuten, die sich für Tizians Autorschaft einsetzt. Zu den wenigen Ausnahmen zählt Wethey, der sich mit dem unverbindlichen Vermerk „Venetian School“ begnügt. Unter den sich zwischen 1510 und 1516 erstreckenden Datierungsvorschlägen scheint jener Humfreys (ca. 1512–13) der richtige zu sein.[968]

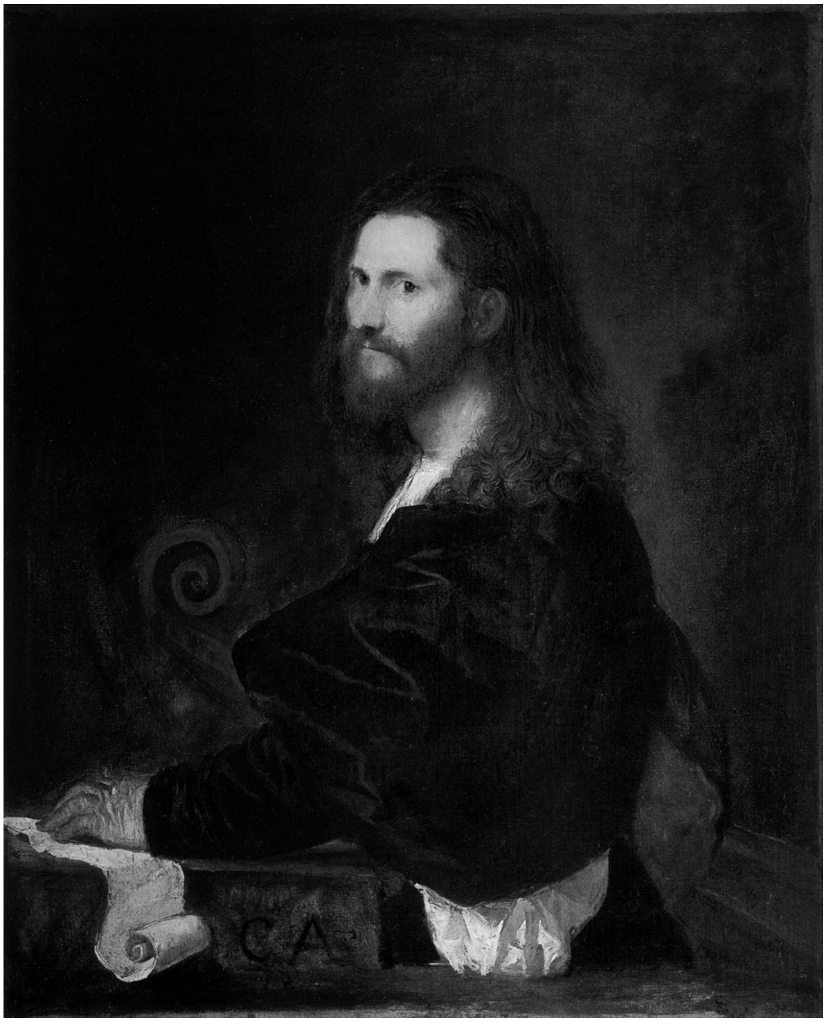
Abb. 105, S. 308



104 *Tizian, Bildnis eines Mannes, Leinwand 80 x 66 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst*

Wie in Giorgiones *Giustiniani*- u. *Goldman-Porträt,* handelt es sich um eine abgetreppte Brüstung, hinter welcher der junge Mann in halbfiguriger Größe steht, die Hand auf einer von der Brüstungserhöhung herabquellenden Schriftrolle gelagert. Die strenge Seitenansicht des Körpers, der abgewinkelte Arm, der gebauschte Ärmel, die Kopfwendung und der den Betrachter fixierende Blick entsprechen dem Grundschema des sogenannten *Ariost*-Bildnisses. Die weit über die Schulter fallende Lockenpracht, das salopp unter dem schwarzen Rock hervorlugende Hemd sowie der halb fertige Zustand des Gemäldes, der vielleicht für einen aus Tizians Freundeskreis stammenden Auftraggeber spricht, verstärken den Eindruck einer von geheimnisvollem Dunkel umwitterten Künstlerexistenz. Dass es sich um einen Musiker handelt, verrät die im Hintergrund sichtbare Schnecke eines Streichinstruments, das mitunter als Violine bezeichnet wird – ungeachtet dessen, dass dafür die Schnecke viel zu groß dargestellt ist. Diese irrtümliche Beobachtung wird bisweilen, so z. B. von Pedrocco, zum Anlass genommen, dem Gemälde den fälschlichen Titel „Bildnis eines Geigers" zu verleihen. Der totale Verzicht auf Buntfar-

Abb. 103, S. 303



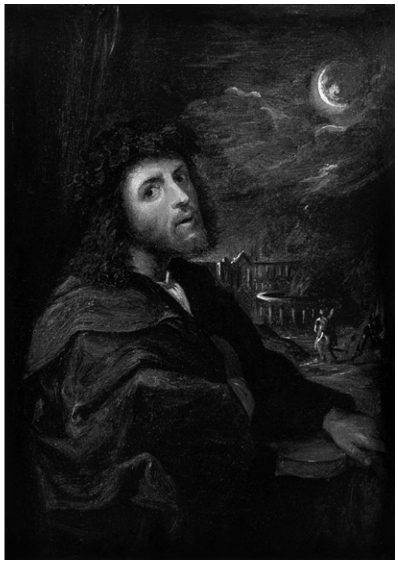
105 Tizian, Bildnis eines Musikers, Leinwand, 98 x 81,8 cm, Rom, Galleria Spada

bigkeit und die vorherrschende Dunkelheit lenken den Fokus auf das blasse, durch sensiblen Ausdruck gekennzeichnete Antlitz des bärtigen Musikers. „A mood of giorgionesque sentiment is still prevalent“, so Humfreys knapper Kommentar.[969] Wie ein Vergleich mit dem von David Teniers d. J. als Kopie nach einem verschollenen Werk Giorgiones gefertigtes Gemälde mit dem Titel *Orpheus* (New York, Privatsammlung) bestätigt, ist hier der Einfluss des Giorgionismus auf Tizian unverkennbar. Im Inventar der Sammlung Hamilton von 1649 wird das der Kopie zugrunde liegende Gemälde als „Un orphee“ bezeichnet, desgleichen im Inventar der Brüsseler Sammlung von Erzherzog Leopold Wilhelm, dort versehen mit dem Zusatz: „Man hält es von Giorgione Original“. Weshalb Eller den Porträtierten mit „Nero vor Rom“ identifiziert, bleibt unerfindlich.[970] Dass es sich hier nicht um den römischen Kaiser, sondern um Orpheus handelt, steht außer Zweifel. Mit tief bekümmerter Miene und Trauer um den Verlust seiner Gattin Eurydike, die im Hintergrund in den brennenden Höllenschlund des Hades entführt wird, blickt die-

ser, eine ansatzweise erkennbare Violine haltend, auf den Beschauer. Im Kontrast zwischen der Seitenansicht und Kopfwendung des gottbegnadeten Sängers und im Hinblick auf dessen wallendes Haar und Barttracht sowie sensibles, aus dem umgebenden Dunkel suggestiv hervortretendes Antlitz manifestieren sich in der Tat bemerkenswerte Analogien zu Tizians Musikerporträt.

Mit dem *Bildnis eines Mannes* (ca. 1512–14; New York, Metropolitan Museum) bringt Tizian innerhalb seiner langen Reihe halbfiguriger Porträtdarstellungen eine im Traditionsrückgriff auf das Quattrocento solitäre Variante ins Spiel, den Typus des durch die Schulterpartie begrenzten Brustbilds. Anfangs wurde über die Eigenhändigkeit des Werks heftig diskutiert. Bodes Einschätzung bestätigend, plädierte Berenson für Giorgione, wogegen sich Richter für eine Zuschreibung an Palma il Vecchio einsetzte. Während sich Wethey mit dem Vermerk „giorgionesker Maler“ begnügt, ist es in der neueren Forschung lediglich Tschmelitsch, der für Giorgione Partei ergreift. Suidas erstmalige Zuschreibung des Gemäldes an Tizian stieß zunehmend auf Akzeptanz und heute gibt es kaum noch Gegenstimmen, welche die Autorschaft des Künstlers infrage stellen.[971] Schon Morassi hat – bezüglich Kopfhaltung und Physiognomie des Porträtierten – auf eine enge Verwandtschaft mit der nach Giorgiones *Orpheus* gefertigten Kopie von Teniers verwiesen, allerdings mit der Schlussfolgerung, das New Yorker Bildnis nicht dem Meister von Castelfranco, sondern Tizian zuzuordnen.[972] Die gleiche komparative, wiewohl noch schlüssigere Argumentationsrichtung gilt für Tizians schon erwähntes *Bildnis eines Musikers*, das seinerseits einige Analogien zum New Yorker Porträt aufweist, somit dessen Tizian-Attribution dienlich sein kann. Eine Affinität mit dem Musikerbildnis manifestiert sich vor allem in der gleichlautenden Gegenüberstellung von Seiten- und Dreiviertelprofilansicht, ferner im suggestiven Blick auf den Beschauer, der angesichts der Wahl des Büstentypus – der Kopf entspricht mehr als der halben Höhe des Gemäldes – in einem unmittelbareren Nahverhältnis zum Dargestellten steht. Indessen gibt es merkliche Unterschiede in der Formulierung des Antlitzes. Während die Gesichtszüge des Musikers relativ weich ausgebildet sind, ist für jene des Porträtierten im New Yorker Gemälde eine eher harte Malweise kennzeichnend; man beachte nur dessen scharf gezeichneten Nasenrücken oder die linearistisch gezogene Kontur der linken Gesichtshälfte, an welcher der Bart wie angeklebt anmutet. Derlei Beobachtungen mögen für Pedrocco maßgeblich gewesen sein, das Bildnis nur „hypothetisch“ in Tizians Werkkatalog aufzunehmen, ohne dass diese Einschränkung in der neuesten Forschung ein Echo hervorgerufen hätte.[973] Der junge Mann ist im Begriff, mit seiner Linken den Handschuh von der rechten Hand zu ziehen. Joannides deutet diesen Vorgang dahin gehend, dass der Dargestellte seine vom Handschuh befreite Rechte im nächsten Moment seinem imaginären Visavis zum Gruß reichen wird.[974] Im Übrigen wird Tizian das innovative Handschuh-Motiv noch des Öfteren, kulminierend im berühmten Gemälde *Mann mit Handschuh* (ca. 1520/22; Paris, Louvre), zur Anwendung bringen.

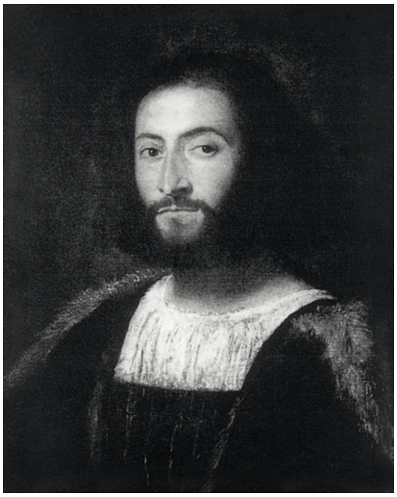
Bisweilen glaubte man, den Porträtierten mit dem am Hof von Ferrara wirkenden Dichter Ariost (1474–1533) identifizieren zu können. Eine irrtümliche Anschauung, für die sich Tschmelitsch besonders eingesetzt hat. „Mehr als 20 Jahre



106 Kopie von David Teniers d. J. nach einem verschollenen Werk Giorgiones, Orpheus, Leinwand auf Holz, 16,8 x 11,7 cm, New York, Sammlung Suida-Manning



107 Tizian, Bildnis eines Mannes, Leinwand, 50,2 x 45,1 cm, New York, Metropolitan Museum



108 Tizian, Bildnis eines Mannes („Ariost"), Leinwand, 59,5 x 45,5 cm, Indianapolis, Herron Art Institute

früher muss der Dichter so ausgesehen haben, wie er hier gegeben ist", so der Autor von der Datierung des Gemäldes ausgehend, das in der Tat einen etwa 20-jährigen Jüngling zeigt. M.W. gibt es in der damaligen Zeit keinen Bildbeleg dafür, dass eine bedeutende Persönlichkeit in so weit ausholender Retrospektive, gleichsam auf eidetischer Grundlage, gemalt worden wäre. Indes begnügt sich Tschmelitsch nicht mit einer spekulativen Behauptung. Zum Beweis seiner vermeintlichen Ariost-Identifikation verweist er auf Tizians im Besitz des Herron Art Museum, Indianapolis, befindliches sogenanntes *Ariost-Porträt*, das Tizian anlässlich seines Aufenthalts in Ferrara im Frühling 1516 gemalt haben dürfte und seit Tietze mehrheitlich als Bildnis des Dichters anerkannt wird.[975] Die namentliche Zuordnung stützt sich u. a. auf einen nach Tizian gefertigten Holzschnitt mit dem Poeten auf dem Frontispiz des „*Orlando Furioso*" (Ausgabe von 1532), wo sich bemerkenswerte Ähnlichkeiten mit dem Porträt in Indianapolis abzeichnen. Letzteres zeigt ein Antlitz, dessen Züge altersmäßig auf eine historisch korrekte Wiedergabe des damals 42-jährigen Dichters schließen lassen. Ob es sich hier, wie Wethey annimmt, um die Darstellung eines um etwa ein Jahrzehnt jüngeren Mannes handelt, darüber lässt sich streiten.[976]

Ein bezüglich der Klärung der Ariost-Identifikation zweckdienlicher Vergleich zwischen dem New Yorker Porträt und jenem in Indianapolis – beide zählen zum selten gewählten Büstentypus – ist nur insofern problematisch, als das Antlitz in ersterem in Dreiviertelprofil, in letzterem *en face* wiedergegeben ist. Trotzdem sind die Indizien ausreichend, um die Ariost-These hinsichtlich des New Yorker Porträts auszuschließen. Präsentiert sich der Dargestellte hier in rötlich brauner Bart- und Haartracht, zeigt jene des tatsächlichen Ariost (Indianapolis) einen dunklen, fast schwärzlichen Farbton. Der gravierendste Unterschied besteht darin, dass der Dichter einen schmallippigen, auffällig breit geformten Mund aufweist, wogegen jener des Jünglings mit dem Handschuh erheblich kleiner ausgebildet ist.

Abb. 107, S. 309

Es ist wahrscheinlich nicht zu viel gesagt, dass sich Tizian bezüglich der Vielfalt seiner Porträttypen schon in frühen Jahren mit Giorgiones diesbezüglichem Variationsreichtum messen konnte. Dies bezeugt auch das Gemälde *Jüngling mit Hut und Handschuhen* (ca. 1512–15; Harrowby, Yorkshire, The Earl of Halifax Collection; entlehnt an London, National Gallery), in dem der Dargestellte – ein Einzelfall in Tizians frühem Porträtschaffen – in ein System von Architekturversatzstücken eingebunden ist, mit seiner Schrägstellung zwischen drei Raumzonen vermittelnd. Er steht als Halbfigur hinter einem schmalen Parapett. Links flankiert ihn ein schemenhaft aus dem Dunkel auftauchender Pilaster oder Pfeiler, den ein reliefierter, von rankendem Blattwerk eingefasster Maskaron schmückt. Daneben eine in die Finsternis zurücktretende Wand, die lediglich durch einen Gesimsstreifen als solche wahrnehmbar ist. Dieser zielt auf den Kopf des Dargestellten, der dadurch – verstärkt durch den knapp vor ihm situierten Pfeiler – eine stabil fixierte Position einnimmt.

Rechte Seite:
109 Tizian, Jüngling mit Hut und Handschuhen, Leinwand, 100,3 x 83,3 cm, Harrowby, Yorkshire, Earl of Halifax Collection

Im 1808 erstellten Inventar der Familie Ingram in Temple Newsman wird das Porträt erstmalig erwähnt und als Arbeit Tizians bezeichnet. Ein Jahrhundert danach setzt sich Cook für Giorgione ein, worauf L. Venturi mit einer Zuschreibung an Palma il Vecchio reagiert und Debrunner sogar die Hand Lorenzo Lottos zu entdecken glaubt.



Justi rühmt das Porträt als ein „Meisterwerk, das sich genau der Entwicklung Giorgiones einfügt". Doch gleich nachsetzend kommen ihm Bedenken, wenn er den „Ausdruck des Kopfes nicht so überzeugend [findet] wie sonst bei Giorgione" – eine Relativierung, die ihn dazu veranlasst, in der Bildunterschrift dem Namen Giorgiones ein Fragezeichen hinzuzufügen.[977] Auch bei Hetzer stößt der Kopf auf Kritik. Dieser sei, so der Verfasser, „ohne Frische, Kraft und Größe und von einer weichmütigen Nachdenklichkeit, die Tizian gar nicht liegt". Darüber hinaus fällt es Hetzer „wirklich schwer, irgendeine bestimmte Beziehung zu Tizian nachzuweisen".[978] Wie schon des Öfteren, stellt Suida hier die Weichen zugunsten einer Autorschaft Tizians – eine Zuschreibung, die fortan nie ernstlich infrage gestellt wurde.

Kopf und Körper des namentlich unbekannten Porträtierten sind in Dreiviertelansicht, somit in räumlich konsequenter Schrägstellung wiedergegeben. Ausgehend von dessen Willensstärke bekundenden Gesichtszügen und dem in die Ferne schweifenden Blick, der ein in der Zukunft liegendes Zielvorhaben zu fixieren scheint, gelangt Wethey – im Gegensatz zu Hetzers desavouierender Anschauung – zu einem psychologisch positiven Ausdrucksbefund: „[…] the serious intelligent face carries conviction and clarity of thought."[979] Für „Klarheit" sorgt nicht zuletzt die auf das geistige wie visuelle Zentrum fokussierte Lichtführung, die das Antlitz kontrastierend von den Fesseln der umgebenden Schattenwelt befreit. Dazu ergänzend Justis Kommentar zur Malweise: „Der Geschlossenheit des Antlitzes in Helligkeit und Tonwert entspricht es, dass die Modellierung mit sparsamen Mitteln arbeitet: ein größerer Schatten nur am Unterkiefer, sonst ist das ganze Gesicht voll beleuchtet. Der Abstand von den früheren Bildnissen [z. B. *Der Mann mit dem blauen Ärmel*; sogenannter *Ariost*] ist darin erheblich."[980] Daraus folgernd müsste der Autor zur Einsicht gelangt sein, dass sich Tizians Porträtierter keineswegs „genau der Entwicklung Giorgiones einfügt". In Wirklichkeit hat sich der Künstler hier von Giorgiones änigmatischen *sfumato*-Bildnissen bereits weit entfernt – ein stilistischer Richtungswandel, der bereits am Spinettspieler im Pitti-*Konzert*, dessen Affinität mit dem Porträt in der Halifax-Sammlung in der Forschung zu Recht betont wird, deutlich zutage tritt.

Hetzer zufolge „steht der Körper des Mannes in Umriss, Gewicht und Ausdehnung völlig nichtssagend im Bilde. Er beherrscht nicht die Fläche und geht keinerlei Verbindung ein mit den Linien der Brüstung und des Pfeilers".[981] Gerade das Gegenteil ist der Fall. Pfeiler, Brüstung und das Gesims der Rückwand bewirken eine innerbildliche Rahmung, in die der Dargestellte überzeugend eingebunden ist. Zudem bilden die Architekturelemente eine orthogonale Matrix, mit der die ausschließlich mit Kurven und Schrägen strukturierte Figur kontrastiert. – Der Jüngling trägt einen schwarzbraunen Mantel mit trapezoidem Brustausschnitt, der ein strahlend weißes Hemd freistellt, dessen prägnante Form wie ein Porträtsockel anmutet, zudem die Helligkeit des farbresistent blassen Inkarnats verstärkt. Der linke Arm wird zur Hälfte vom mächtig aufgebauschten Mantel verdeckt, sodass nur der vom gedämpft karminroten Kleidärmel verhüllte Unterarm hervortritt. Dieser leitet in schrägem Verlauf zur Hand über, die, auf der Brüstung ruhend, in einem Handschuh steckt und dessen Pendant umklammert hält. Das blasse Karmin-



110 *Tizian, Bildnis eines Malteserritters, Leinwand, 80 x 64 cm, Florenz, Uffizien*

rot, das sich in den schmalen Säumen des Mantelausschnitts wiederholt, markiert den Gegenpol zum farbresistenten Antlitz, mit dem Weiß des Ärmels einen Bunt-unbunt-Kontrast bildend. Mit dem orthogonalen System der Architekturversatzstücke konkurrierend, schlägt die rechte Körpersilhouette einen vom Kopf bis zu den Handschuhen reichenden Segmentbogen. Die rechte, schräg zurücktretende Körperhälfte ist fast gänzlich vom Dunkel absorbiert, vom rechten Arm nur der hell akzentuierte Daumen sichtbar, der den oval geformten Hut umfängt. Resümierend sei darauf verwiesen, dass hier eine Spannung erzeugende Ambivalenz von Flächen- und Raumprojektion vorliegt, die, abgesehen von einer begrenzten Analogie zum *Bildnis eines Musikers*, in Tizians Porträttätigkeit – zumindest bis zu dessen mittlerer Schaffensperiode – als solitäre Kompositionsweise anzusehen ist.

Im *Bildnis eines Malteserritters* (ca. 1515; Florenz, Uffizien) scheint sich Tizian neuerlich an Giorgione zu erinnern, wiewohl sich dies lediglich auf die Charakterisierung und Licht-Schatten-Behandlung des Antlitzes bezieht. Schon als das *Abb. 110*

Gemälde 1654 in den Besitz von Kardinal Leopoldo de Medici gelangte, galt es als ein Werk Tizians. Nicht zuletzt der Umstand, dass auf der Rückseite der Leinwand Giorgiones Name vermerkt ist – erst später erkannte man darin eine Beschriftung aus dem 18. Jahrhundert – mag dazu beigetragen haben, dass Morelli das Porträt dem Meister aus Castelfranco zugewiesen hat – eine Attribution, die in der Forschung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (z. B. bei Monneret de Villard, Gronau, A. Venturi, Richter, Fiocco u. a.) mehrheitlich Zustimmung fand. Doch schon seit Suida und Morassi setzte sich nach und nach die ursprüngliche Zuschreibung an Tizian durch. Nur noch selten regen sich Zweifel, etwa bei Wethey, der den Namen Tizians mit einem Fragezeichen versieht; in der rezenten Fachliteratur sind Oppositionsstimmen gänzlich verstummt.[982]

Wie schon angedeutet, bezeugt das durch den Einsatz eines *sfumato* weich geformte und mit wenig straffen Konturen versehene Antlitz des mit seiner Haar- und Barttracht mit dem dunklen Grund verschmelzenden Malteserritters eine deutliche Nähe zu manchen Bildnissen aus Giorgiones später Schaffenszeit. Hinzu kommt der Giorgiones träumerischem Wesen entsprechende, gedankenverloren gesenkte Blick des Porträtierten. Dazu bestätigend Hetzers Kommentar, der indes dem Verfasser zugleich als Vorwand dient, das Gemälde im Ganzen Tizian abzusprechen: „Man gehe einmal sämtliche Köpfe Tizians durch […], und man wird stets einem festen, klaren Blick begegnen."[983] Bezüglich der Bildaufteilung geht Tizian im Vergleich mit Giorgiones Porträtproportionierung völlig eigene Wege. Der Kopf des Maltesers ist in das obere Bilddrittel verschoben, bis knapp zum Bildrand reichend – eine für Giorgione wohl undenkbare Platzierung. Demgemäß bleiben dem massigen Körper des als Halbfigur Dargestellten zwei Drittel der Bildfläche vorbehalten. Desgleichen findet sich hinsichtlich der fast totalen Verschmelzung des Körpers mit dem dunklen Hintergrund kein Vergleichsbeispiel in Giorgiones Porträtschaffen. Mehr zu erahnen, als zu sehen ist die angedeutete Schrägstellung des Dargestellten – erkennbar daran, dass die linke Schulter gegenüber der rechten leicht nach vorne tritt. Kontrapunktisch dazu die verhaltene, in Gegenrichtung erfolgende Kopfwendung – ein Porträtmodus, von dem Tizian, wiewohl in ausgeprägterer Form, bereits mehrere Jahre zuvor im Kopenhagener *Bildnis eines Mannes* Gebrauch gemacht hatte. Der Ritter trägt einen schwarzen Talar mit silbernem Malteserkreuz. Typisch für Tizian ist einmal mehr der trapezoide Brustausschnitt (vgl. das Halifax-Porträt), der ein fein plissiertes Hemd freistellt, dessen grelles Weiß (ein Zeichen für Tizians Malweise) pastos aufgetragen ist. Sein Interesse an detaillierter Materialwiedergabe bekundet der Künstler mit der aus goldenen Schnüren bestehenden Halskette mit perlenbesetztem Anhänger. Unvermittelt aus dem Dunkel hervortretend die einen Rosenkranz haltende Hand. Auf der unteren der schwärzlichen, mit Reflexlichtern versehenen Perlen ist die Zahl „XXXV" vermerkt, die sich wahrscheinlich auf das Alter der dargestellten, ehemals wohl zu Unrecht mit Stefano Colonna identifizierten Persönlichkeit bezieht.[984]

Abb. 104, S. 307

Lange Zeit stand außer Zweifel, dass es sich beim Porträt des *Gian Giacomo Bartolotti da Parma* (gen. *„Arzt Parma";* Wien, Kunsthistorisches Museum) um jenes Gemälde handelt, das Ridolfi (1648) in der Sammlung des Bartolomeo della

Abb. 111, S. 315



111 Tizian, Gian Giacomo Bartolotti da Parma (gen. „Arzt Parma“), Leinwand, 88 x 75 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

Nave gesehen und als Bildnis des persönlichen Arztes Tizians, bezeichnet als „Il Parma“, identifiziert hatte. Schon etwa ein Jahrzehnt danach gelangte das Porträt in den Besitz von Erzherzog Leopold Wilhelm, in dessen Sammlungsinventar es als „Von Titiano Original“ aufscheint. Erst Schupbachs Forschungen haben ergeben, dass hier ein Bildnis des aus Parma stammenden Arztes Gian Giacomo Bartolotti vorliegt, was jedoch nicht ausschließt, dass dieser auch Tizian medizinisch betreut hat; so gedacht sollte eigentlich kein Anlass bestehen, Ridolfis Nachricht für obsolet zu erklären. Bartolottis Karriere kann sich sehen lassen. 1505–1507 stand er im ärztlichen Dienst der venezianischen Marine und von 1511 bis 1512 bekleidete er das Amt eines Priors in Venedigs Ärztezunft.[985] Darüber hinaus machte Schupbach glaubhaft, dass dieser Arzt auch in Giorgiones *Terris-Bildnis* (San Diego) dargestellt sei – ein Hinweis, der auch zur Klärung von Tizians Verhältnis zum Giorgionismus beitragen kann. *Abb. 26, S. 97*

Die Zuschreibung des *Parma* an Tizian wird heute allgemein akzeptiert. Nur zu Beginn des 20. Jahrhunderts erhoben sich vereinzelt Gegenstimmen. Cook etwa plädiert uneingeschränkt für Giorgione, wogegen sich Justi nicht zu entscheiden

vermag, „ob [das Gemälde] von Giorgiones oder Tizians Hand gemalt ist, in jedem Fall ist es beschattet vom Geist Giorgiones". Wie so oft, fällt Hetzer ein negatives Urteil. Ihm zufolge „reicht [der *Parma*] nicht entfernt an die kräftige und mannigfaltige Erfindung Tizians heran. Zunächst wirkt das Bild durch seine allgemeine Anordnung rückständig. In seinem völligen Verzicht auf Bewegungskontraste erinnert es fast […] an Gentile Bellini […]." Ohne die Tizian-Zuordnung in Zweifel zu ziehen, gelangt Baldass zu einem teilweise kongruenten Befund. Was vor allem überrascht, so der Autor, „ist die fast quattrocenteske Einfachheit der Darstellung. Körper, Gesicht und Blick sind wie auf Gentile Bellinis Caterina Cornaro in Budapest gleich orientiert".[986] In der Tat zielen Kopf, Körper und Hand – bestimmt durch die einheitliche Dreiviertelansicht – in die gleiche Schrägrichtung, die Bewegungslosigkeit der Figur unterstreichend. Der schwarze Mantel fällt in langen parallelen Faltenzügen, in seiner Einförmigkeit lediglich durch das weiße Hemd im spitzen Halsausschnitt aufgelockert. Die angehobene linke Hand greift in die Gewandfalten – hinsichtlich ihrer Naturnähe ein Meisterstück anatomischer Präzisionsarbeit. Schlechter bestellt ist es um die Wiedergabe des rechten Arms, der ohne erkennbaren Zusammenhang mit der zurückgenommenen Schulter schlaff herabhängt und in der schwarzen Mantelmasse aufzugehen droht. Der Eindruck drängt sich auf, als fehlte dem Ärmel der Arminhalt. Derlei malerisch vernachlässigte Details fallen indes kaum ins Gewicht, zumal die Bildwirkung beziehungsweise Aufmerksamkeit des Betrachters in erster Linie auf den Kopf des Arztes fokussiert ist; als Begleitphänomen die ebenso vom Licht hervorgehobene, energisch zur Faust geballte Hand.

Abb. 26, S. 97

Anders als in Giorgiones *Terris-Bildnis*, in dem das auf einem reduzierten Büstensockel basierende Antlitz des Porträtierten den Großteil der Bildfläche füllt, ist der Kopf des Arztes, vergleichbar mit dem *Malteser-Bildnis*, in das obere Bilddrittel versetzt. Ob hier laut Justi der „Geist" Giorgiones waltet, wäre zu prüfen. Schon bei flüchtiger Betrachtung wird die auf dieselbe Person schließen lassende Ähnlichkeit der beiden Antlitze evident, unterschiedlich nur dahin gehend, dass der Arzt bei Giorgione jugendlicher anmutet, bei Tizian hingegen deutlich gereiftere Gesichtszüge aufweist, so gesehen mit einer mindestens zehnjährigen Altersdifferenz zu rechnen ist. Ausgehend von Anderson, die das *Terris-Bildnis* mit ca. 1506 datiert, könnte Tizians *Parma*, so Humfrey und Joannides, in der Tat um 1516 entstanden sein. Vorsichtiger verfährt Wethey mit dem Datierungsproblem, indem er für „um 1515–1518" plädiert.[987] Die physiognomischen Ähnlichkeiten mit dem *Terris-Bildnis* beziehen sich auf den sensibel geschwungenen Mund, die stark hervortretenden Wangenknochen und die leicht verschobene Einstellung der einen ‚Silberblick' verratenden Augen; Letzteres ein bei Giorgione nicht selten erscheinendes Charakteristikum. Ein untrügliches Analogiemerkmal ist zudem die in den Nacken fallende Haartracht: in Giorgiones Bild erst leicht angegraut, bei Tizians *Parma*, dem vorgerückten Alter gemäß, schon ins Weißliche übergehend. In beiden Fällen sind die „feinen Züge der Pinselhaare zur Formbezeichnung der Locken verwendet" (Justi). Ein verbindendes Merkmal ist weiters, dass das Haar in der Stirnmitte abgerundet vortritt, in den Schläfenwinkeln hingegen zurückweicht.



112 *Tizian, Himmlische und irdische Liebe, Leinwand, 118 x 278 cm, Rom, Galleria Borghese*

Beträchtliche Unterschiede zeigen sich in der psychologischen Behandlung der Gesichter. Während der Porträtierte im *Terris-Bildnis*, dem introvertierten Wesen Giorgiones entsprechend, „träumend-verloren" den Betrachter fixiert, richtet jener Tizians den Blick, sich seiner beruflichen Sendung bewusst, „nachdenklich-fest" in die Ferne. „So blickt ein Mann reicher Erfahrung, der waltend im Leben steht, der scharf zu urteilen und verantwortlich zu entscheiden hat", schreibt Justi.[988] Noch tiefer greifend ist die Differenz in der maltechnischen Machart. Gemessen an Giorgiones weicher, jegliche Schärfe vermeidender und ganz auf die Licht-Schatten-Wirkungen setzender Modellierungsweise, befleißigt sich Tizian einer nahezu skulptural anmutenden, auch das kleinste Detail beachtenden Formgebung, wie sie sich etwa an der markant hervortretenden Wangenpartie niederschlägt. Daraus ist zu folgern, dass sich der Künstler deutlicher als in allen seinen Porträtdarstellungen dieser Schaffensphase von Giorgiones *sfumato* gelöst hat, wiewohl sich in seiner Tätigkeit als Porträtmaler auch noch zu Beginn der 20er-Jahre – etwa im *Bildnis eines Edelmannes* (*Tommaso de' Mosti* [?], Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina) – mitunter Reflexe eines Giorgionismus abzeichnen.[989]

Die mit klassischem Bildungsgut angereicherte *Himmlische und irdische Liebe* (Rom, Galleria Borghese) signalisiert Tizians Abkehr vom Giorgionismus, mit der auch das Ende seiner frühen Schaffensphase einhergeht. Hetzer hat das Bild in höchsten Tönen gepriesen: „[…] der Einfluss Giorgiones verliert sich. Unter den Werken der ersten Periode ist dieses berühmte Bild dadurch ausgezeichnet, dass es die eigentümliche Bildschönheit, ja Bildsprache Tizians zum ersten Male offenbart. […] Die ornamentale Schönheit und Dichte […] zeigt sich nun auch in der Farbe. Hier zuerst ahnen wir, wie Tizian die Farben ineinander greifen und sie als ein schimmerndes Ganzes über die Fläche ausbreiten wird." Darin zeigt sich „das für alle Zukunft so wichtige Prinzip der Farbwiederholung und Farbrelation, das eine Beschränkung auf wenige kontrastierende Farben zur Folge hatte".[990] 1648 besichtigte Ridolfi das Gemälde im Haus des Fürsten Borghese und beschrieb es *Abb. 112*

als „zwei Frauen an einer Quelle, in der sich ein Kind spiegelt". Wie das am Brunnen-Sarkophag angebrachte Wappen von Nicolò Aurelio nahelegt, war dessen Heirat mit Laura Bagarotto der Anlass zur Auftragserteilung. Ob nun der Beginn von Tizians Arbeit mit dem Hochzeitsdatum (17. Mai 1514) übereinstimmt, wie in der Literatur mehrheitlich behauptet, oder diese laut Meinung einer nicht geringen Anzahl von Fachleuten (z.B. Panofsky, Valcanover, Pallucchini, Joannides und Humfrey) erst danach (ca. 1515/16) einsetzte, bleibt offen – für die verzögerte Datierung spricht immerhin der Umstand, dass in Tizians Porträtschaffen um 1514 noch deutliche Reflexe des Giorgionismus zu registrieren sind. – Die Eheschließung hat eine tragische Vorgeschichte. Der Vater der Braut, Bertuccio Bagarotto (Professor der Rechtswissenschaften in Padua und in den Konflikt mit der Liga von Cambrai involviert), wurde wegen Hochverrats an die Kaisertreuen angeklagt und 1509 vom Consiglio dei Dieci, in dem Nicolò Aurelio das Amt eines Sekretärs bekleidete, zum Tode verurteilt und im selben Jahr gehängt. Als zumindest in administrativer Funktion am Todesurteil Mitbeteiligter mag es, so Gentil (1990), für Aurelio kein Leichtes gewesen sein, „durch die Transformierung einer Erinnerung an den Tod in ein Versprechen auf Leben die Braut mit dem Bräutigam zu versöhnen", und wie das Bild verrät bedurfte es dafür „der Vermittlung Amors und Überredungskunst der Venus".[991] Nach Ansicht Pedroccos dürften Gentilis Ausführungen „die glaubhafteste Interpretation dieses Werks" bergen. Für die zahlreichen Deutungsversuche der Ikonologen hat Pedrocco, der diesen ein „erhitztes Gemüt" unterstellt, nur wenig übrig. Anstatt die Mehrschichtigkeit der Bedeutungsebenen anzuerkennen, ist für ihn „das Gemälde in Wirklichkeit nichts anderes als eine private Hommage des Ehemanns an seine Frau", höchstenfalls eine Hochzeitsallegorie. Demgemäß verkörpere die bekleidete, den Betrachter fixierende Frau „Laura Bagarotto als Braut". Diese konkrete Identifikation beruft sich auf die traditionellen Attribute einer Braut: das festliche, dem Weiß angenäherte Kleid, den Myrtenkranz im Haar, das Rosensträußchen in der rechten Hand und das vermutlich mit Preziosen gefüllte Prunkgefäß auf dem Rand des Brunnen-Sarkophags. In ähnlicher Richtung interpretiert Hope, der sogar mit Lauras Gesichtszügen rechnet, was auch nach Humfrey nicht stimmen kann, zumal die Dargestellte nichts Porträthaftes an sich hat, vielmehr dem allgemeinen Gesichtstypus einer *bella donna* entspricht, von dem Tizian damals – von der *Salome* bis zur *Frau bei der Toilette* usw. – mehrfach Gebrauch gemacht hat. So gesehen ist es nicht überraschend, wenn Pedrocco den neuplatonischen Bildtitel „Himmlische und irdische Liebe" ablehnt. Ebenso verwunderlich wäre, wenn er dem von Vasi schon 1792 vorgeschlagenen, in eine analoge Richtung zielenden Titel „Amor Sacro e Profano" oder Baldass' „Überredender Venus" zugestimmt hätte.[992] Es ist zutreffend, dass die schon seit Langem dominierende ikonologische Forschung sich in erster Linie mit dem geistesgeschichtlichen Hintergrund des Gemäldes beschäftigt, hingegen dem „Rein-Künstlerischen" (Kandinsky in „Über das Geistige in der Kunst"), auf deskriptiv-analytischem Weg sich erschließenden Aspekt kaum Beachtung zollt. Ein Paradebeispiel dafür Panofsky, der sich – entsprechend seiner Terminologie – fast ausschließlich in den „Bedeutungssinn" des Bildes vertieft, dessen „Phä-

nomensinn“ hingegen weitgehend vernachlässigt.[993] Letzteres widerspricht dem jedem wahren Kunstwerk immanenten Postulat nach der Einheit von Form und Inhalt – der Erkenntnis des „Wesenssinns“ (Panofsky) ebenso abträglich wie die ausschließliche Beschäftigung mit der künstlerischen Formenstruktur, wie sie in einem überspitzt formulierten Satz von Walther ihren problematischen Niederschlag findet; danach sei Tizians „zauberhafte Malerei […] in ihrer Schönheit von der inhaltlichen Entschlüsselung ganz unabhängig“.[994]

Im Bildzentrum steht ein *all'antica* gearbeiteter Sarkophag, der, wie um der Gefahr statisch lähmender Symmetrie zu entgehen, aus der Mittelachse merklich nach links verschoben ist. Die Öffnung des Sarkophags erfüllt die Funktion eines Brunnens, dessen Wasser von einem Amor-Putto kräftig aufgerührt wird, die kontradiktorischen Sphären von Tod und Leben gleichsam durchmischend. Dahinter stand wahrscheinlich der Gedanke, die beiden Elemente miteinander zu versöhnen und daran zu erinnern, wie schwer die Eheschließung durch das vom Zehnerrat unter Teilnahme des Bräutigams verhängte Todesurteil am Brautvater belastet war. Die am linken Brunnenrand platzierte, allegorisch als „irdische Liebe“ benennbare Braut ist leicht nach rechts geneigt und durch eine relativ labile Sitzhaltung gekennzeichnet. Dies zeigt sich in der Gegensätzlichkeit der Beinstellung: Während das linke Bein fest im Boden verankert ist, verschwindet das rechte abgewinkelt nach hinten in der zu Boden fließenden Kleidmasse. Angesichts der in ihrer unterschiedlichen Richtung chiastisch nach vorne und zurücktretenden Gliedmaßen könnte man nahezu von einem kontrapostisch organisierten Sitzmotiv sprechen. Ergebnis ist eine keineswegs statisch zeitlos in sich ruhende, vielmehr mit latent dynamisch angereichertem Potenzial versehene Gestalt, die sich der Wechselfälle ehelichen Lebens durchaus bewusst zu sein scheint. Hinzu kommt ihre leicht angedeutete, von der nackten Gefährtin abgewandte Kopfdrehung. Sie trägt ein weißes, in den Faltenschatten hellblau getöntes und mit einem Anhauch von Gelb versehenes Kleid, das ein tiefes Dekolleté freigibt. Erwähnt sei in diesem Zusammenhang, dass die Serenissima angeblich Lauras Brautkleid beschlagnahmt und erst kurz vor der Heirat 1514 restituiert hatte. Traut man dem Restaurierungsbefund, könnte Tizian dieses Ereignis noch berücksichtigt haben, indem er das ursprünglich rote Kleid weiß übermalte.[995] Rot ist lediglich der Ärmel des Unterkleids – unerlässlich, um eine Farbbrücke zum Scharlachrot des die Nacktheit der „himmlischen Liebe“ preisgebenden und wie im Wind aufflatternden Mantels herzustellen. Diese lehnt – halb sitzend, halb stehend – in schräger Körperhaltung am Brunnenrand, den im Profil gezeigten Kopf nach links gedreht, offenbar im Begriff, ihrem Visavis in „überredender“ Absicht eine Botschaft zu übermitteln. So gedacht könnte auch das Sarkophagrelief ein persuasives, auf maßhaltende Enthaltsamkeit im Ehestand anspielendes Element enthalten, zumal hier „die Zähmung der Libido in Gestalt eines ungezügelten Pferdes und einer Kasteiung“ (Pochat) geschildert wird. In ihrer erhobenen, ausgestreckten Linken hält die Nackte ein Räuchergefäß, das nach neuplatonischer Auffassung, so Panofsky, die göttliche Vernunft, die mit der Sonne am Firmament erstrahlt, symbolisiert.[996] Diesem himmlischen Aspekt trägt Tizian auch Rechnung, indem er die Flammenschale mit

einer rahmenden Wolkenkonfiguration umgibt. Schon Beobachtungen dieser Art genügen, um klarzumachen, dass hier mehr als eine „Hochzeitsallegorie“ vorliegt, vielmehr auf einer zweiten Bedeutungsebene auch mythologische Implikationen anzunehmen sind. Demgemäß folgt Panofsky Marsilio Ficinos neuplatonischem Gedankengut, wenn er die nackte Figur in Ficinos Terminologie als jene *Venere Celeste* bezeichnet, „die das Prinzip universaler und ewiger, aber nur intelligibler Schönheit symbolisiert. Die andere ist die *Venere Volgare*, die die ‚Zeugungskraft‘ symbolisiert, die das vergängliche, aber sichtbare und greifbare Abbild der Schönheit auf Erden schafft“. Im Übrigen scheint die *Himmlische und irdische Liebe*, so Panofsky, „das einzige Bild zu sein, auf dem Tizian der neoplatonischen Philosophie bewusst Tribut zollte“.[997]

Es ist schon richtig, wenn Clark die *Venus Coelestis* mit den zu dieser Zeit bekannten antiken Plastiken in Verbindung bringt. Überzeugender ist jedoch, wie auch Pochat betont, ein Verweis auf Giorgiones Peitho/Muse im *Concert champêtre,* an dessen Ausführung – sicher erst in der Endphase – auch Tizian beteiligt war. In der Tat sind an dessen *Venus Coelestis* bemerkenswerte Parallelen zu Giorgiones Figur auszumachen. Dies bezieht sich auf den ins Profil gedrehten Kopf, den vertikal auf den Brunnen gestützten Arm mitsamt verblüffend ähnlicher Handhaltung, die überkreuzten Beine sowie den auf dem Boden aufliegenden Umhang. Der Vergleich ist auch insofern informativ, als Tizian, falls er sich durch ein Motiv Giorgiones in den Grundzügen anregen lässt, gleichwohl bereits imstande ist, diesen transformierend seinen eigenen neuen Stilwillen aufzuprägen. Dies manifestiert sich etwa darin, dass er, anders als Giorgione, die Figur mit straffen Umrissen versieht und, anstatt sich giorgionesker Hell-dunkel-Kontraste und der dazwischen vermittelnden weichen Übergänge zu bedienen, das blühende Inkarnat der Göttin kompromisslos dem hart einfallenden, flächig einebnenden Licht aussetzt. Während Tizians Figur in ihrer marmorhaft kühlen Glätte und fast schon erstarrten Pose tatsächlich einer antiken Skulptur nachempfunden ist, ist jene Giorgiones – gekennzeichnet durch differenzierte Farb-Licht-Malerei – weich modelliert, mit sanften Kurven und Drehbewegungen dynamisiert und dadurch mit Leben erfüllt. Weiters fällt ins Gewicht, dass sich das um Hüfte und Beine geschlungene Tuch der Muse ebenso organisch wie raumplastisch mit dem Körper verbindet, wogegen der Umhang der *Venus Coelestis* wie separat hinzugefügt anmutet und, in die Breite gedehnt, deren flächenhafte Erscheinung noch zusätzlich betont. Tizians künstlerische, von Giorgione mittlerweile schon weit entfernte Eigenart äußert sich in einer generellen Dominanz der Flächenkomposition. Dies manifestiert sich geradezu beispielhaft am streng bildparallel angeordneten Sarkophag-Brunnen, dessen an sich Raumtiefe versprechende Schmalseiten – anders als am Brunnen des *Concert champêtre* – von den beiden Figuren gänzlich verdeckt sind. Mit Worten Hetzers: „Tizian vermeidet alles, was der reinen Flächenwirkung hinderlich sein könnte. […] Rein flächenhaft ist nun auch das Verhältnis, in dem die durch den Brunnen geeinten Figuren zu der sie umgebenden Landschaft stehen.“[998] Im Gegensatz zum *Concert champêtre*, in dem sich die Figuren harmonisch in die raumgreifende Landschaft fügen, sind die Frauen in der *Himmlischen*

Abb. 46, S. 155

und Irdischen Liebe nicht in die Landschaft eingebettet, sondern ihr vorgelagert. Signifikant dafür, dass die *Venus Coelestis*, mit ihrem Scheitel den Rahmen berührend, die gesamte Bildhöhe umfasst, demnach mit der Ebene des realen Bildträgers übereinstimmt. So gesehen besteht Anlass zur Vermutung, dass der Künstler Giorgiones Werk als Herausforderung empfunden und daraufhin mit einer eigenständigen, gleichsam vom Triumph der Fläche geprägten Kompositionsalternative reagiert hat.

Ein wichtiges Bindeglied zwischen Figuren und Landschaft ist der sich über Amor erhebende und vom oberen Bildrand überschnittene mächtige Baum, der dem darunter befindlichen Gebüsch entwächst und mit diesem zu einer einheitlichen Masse verschmilzt, deren tiefdunkle, von Binnenzeichnung fast völlig unberührte Erscheinungsform an einen sich vom hellen Blau des Himmels markant abhebenden, in die Fläche gebannten Scherenschnitt erinnert. Links wölbt sich der Baum, weit ausgreifend, baldachinartig über der „irdischen Liebe" (*Venus Vulgaris*), deren Haupt er zusammen mit dem linken entlaubten Baumstamm umrahmt. Rechts löst sich ein Zweigbündel von der Baummasse und nähert sich, entfernt an die Form einer Hand erinnernd, der *Venus Coelestis* – laut Hetzer „eine sehr glückliche Lösung bewegter Angleichung". Der einem flachen Paravent gleich Vorder- und Hintergrund trennende Baum findet in den seitlichen, ebenso dunklen Landschaftsansätzen seine Fortsetzung. Gemäß dem Gestaltgesetz der „durchlaufenden Linie", dem zufolge zwei an sich hintereinander situierte Gegenstände visuell auf derselben Flächenebene projiziert erscheinen, entspringt das linke steil ansteigende Terrainstück der Schulterlinie der *Venus Vulgaris*. Im Dunkel des zur reinen Fläche mutierten Landschaftselements zeichnet sich ein Hasenpaar ab, das im Sinne von Fruchtbarkeit beziehungsweise Fortpflanzung der irdischen Venus als Attribut zugedacht ist. Hinter oder, optisch korrekter, über dem Vordergrundareal erhebt sich ein heller getönter Hügel, auf dem das Gebäudeensemble eines Gutshofs gipfelt, dem wir, allerdings in seitenverkehrter Wiedergabe, bereits im *Noli me tangere* und knapp zuvor in ähnlicher Weise in Giorgiones *Venus* begegnet sind. Unterschiedlich nur der vom Streiflicht des Hintergrunds erfasste Rundturm – ein Motiv, von dem Tizian schon mehrfach Gebrauch gemacht hatte. Während der linke Landschaftsausschnitt, strukturell der irdischen Venus angeglichen, bis fast an den oberen Bildrand reicht, mithin in seiner eher flächenprojektiven Konzeption dem Betrachter näher gerückt ist, erstreckt sich der rechte in die Weite, aufgrund seiner horizontal angelegten Terrainschichtung mit der bildhoch aufragenden *Venus Coelestis* kontrastierend. Zwei parallel hintereinander gestaffelte dunkle Busch- und Baumzeilen begrenzen ein olivgrünes Wiesenfeld, auf dem sich zwei Reiter – bezeichnenderweise einen Hasen im Visier – dem Jagdvergnügen widmen, ein Hirte seine Schafe hütet und sich ein Paar in inniger Umarmung und eindeutig erotischer Geste der Liebe hingibt. Wind zufolge repräsentieren die Szenen drei Lebensphasen oder Lebensformen, den Göttinnen Diana und Venus sowie dem Gott Hermes zugeordnet, woraus ersichtlich wird, weshalb Panofsky die Landschaft – den ergänzenden Aspekt der symbolträchtigen Hasen links außen inbegriffen – als „paisage moralisé" deutet.[999] – Dem freien Feld folgt ein durch

Abb. 69, S. 242, Abb. 40, S. 141

eine horizontale Landzunge zweigeteilter Weiher, dessen Blau sich im oberen Teil des Firmaments wiederholt. An das Gewässer grenzt eine Reihe von Gebäuden, aus der ein markanter Campanile mit spitzem Helm in den Abendhimmel sticht, dadurch mit dem transzendenten Wesen der *Venus Coelestis* symbolisch kommunizierend. Abschließend eine weite Ebene, die sich farblich kaum vom Blau des Himmels abhebt – Zeugnis dafür, wie es Tizian verstand, anstatt sich linearperspektivischer Mittel zu bedienen, mit dem Einsatz von Farb- und Luftperspektive Raumtiefe zu erzeugen. Trotzdem dominiert letztlich die Flächenprojektion, die, von den in die Breite tendierenden Landschaftszonen ausgehend, auch in den parallel dazu versetzten, streng horizontalen gelben, blauen und weißen Wolkenstreifen ihren Niederschlag findet.

Unbestritten ist, dass Tizian nichts weniger als die Darstellung eines bestimmten Einzelgeschehnisses (aus der antiken Mythologie oder der zeitgenössischen Epik) oder gar, wofür Pedrocco plädiert, die schlichte Produktion eines Hochzeitsbildes im Sinne hatte, ihm vielmehr an der Umsetzung eines mehrdeutigen allegorisch-symbolischen Konzepts gelegen war. Das entsprechende Bildungsgut mag sich Tizian wie Giorgione am Hofe der Caterina Cornaro in Asolo erworben haben, einem von Marsilio Ficino geprägten Zentrum neuplatonischer Philosophie. An Ficinos Plotin- und Plato-Kommentaren orientiert, schrieb Leone Ebreo seine *Dialoghi di amore* (verfasst 1502), die alle um das Problem des Gegensatzes zwischen „Amore sensuale“ und „Amore divino“ kreisen und zu denen Tizian mit der *Himmlischen und irdischen Liebe*, so Beckerath, „eine genaue Bildparallele“ schuf. Im Übrigen hat Montelatici den bis heute aktuellen Bildtitel „Amor celeste e mondano“, beeinflusst durch Leone Ebreos Schrift, erst etwa zwei Jahrhunderte danach inauguriert.[1000] Zweifellos war Pietro Bembo der Mittelpunkt in Asolos literarischem Leben. In seinen 1505 gedruckten *Asolani*, in denen er, zum Teil wörtlich Ficinos Symposionkommentar folgend, „die wahre, heilige, geistige und göttliche Liebe“ verherrlicht, sieht Beckerath die bevorzugte Inspirationsquelle des Tizian-Bildes.[1001]

Anstatt hier über die kaum noch überschaubare Fülle von Deutungsversuchen zu referieren, sei vor allem Panofsky erwähnt, der in seinen „Studies in Iconology“ die ikonologische Interpretation vom Ballast der „zahlreichen bisherigen Irrwege und Fehldeutungen“ (Beckerath) befreit hat.[1002] Schon in seinen einleitenden Schlüsselsätzen trifft er den wahren Gehalt des Werks: „Tizians Bild ist kein Dokument eines mittelalterlichen Moralismus, sondern eines neuplatonischen Humanismus. Seine Gestalten drücken keinen Gegensatz zwischen Gut und Böse aus, sondern symbolisieren ein und dasselbe Prinzip in zwei Existenzweisen und zwei Vollkommenheitsgraden. Die hochgesinnte nackte Gestalt verachtet nicht das weltliche Geschöpf […], sondern scheint ihr mit freundlich überzeugendem Blick die Geheimnisse einer höheren Sphäre mitzuteilen; und niemand kann die mehr als schwesterliche Ähnlichkeit der beiden Gestalten übersehen.“ Panofsky zufolge müsste der Bildtitel „Geminae Veneres“ lauten. „Ganz in Ficinos Sinn sind also die ‚Zwillingsvenusse‘ dargestellt. Die nackte Figur ist die *Venere Celeste*, die das Prinzip universaler und ewiger, aber nur intelligibler Schönheit symbolisiert.

Die andere ist die *Venere Volgare*, die die ‚Zeugungskraft' symbolisiert, die das vergängliche, also sichtbare und greifbare Abbild der Schönheit auf Erden schafft. […] Auf jeden Fall war die Nebeneinanderstellung einer nackten und bekleideten Venus nachweislich einer Gruppe von Humanisten und Künstlern, die mit Tizians eigenem Freundeskreis eng verbunden waren, vertraut."[1003] Weiters verweist der Verfasser im gleichen Kontext auf eine große Ähnlichkeit des Frauenpaars mit zwei Personifikationen, die Cesare Ripa unter den Stichworten „Felicità Eterna" (ewige Glückseligkeit) und „Felicità Breve" (kurzes oder vergängliches Glück), jedoch verkennend, dass Ripas 1593 in Rom erschienene *Iconologia* und Tizians Gemälde fast acht Jahrzehnte voneinander trennen. Rechnet man diesen unterschiedlichen „Felicità"-Modi die beiden Begriffspaare „Beltà ornata" und „Beltà disornata" (so die vermutlich erstmalige Benennung des Bildes) und „Amor celeste e mondano" hinzu, wird evident, dass laut Beckerath „allen diesen Bezeichnungen die Vorstellung eines Gegensatzes zugrunde liegt, der – im ersten Fall moralisch, im zweiten ästhetisch, im dritten erotisch gefasst – doch überall auf einen Wettstreit zwischen platonisierend-idealistischer und epikureisch-hedonistischer Weltanschauung hinausläuft und deren positive Seite in allen Fällen durch die nackte, das Prinzip der Reinheit, Wahrheit und Immaterialität bezeichnende Gestalt symbolisiert wird". Unmissverständlich ist deren persuasive Geste. „Die Frau, der diese Überredungskünste gelten, ist nicht eine spröde Sterbliche, die zu weicherem Fühlen bestimmt werden soll, sondern die Personifikation eines noch am Vergänglichen, an Schmuck und Blumen hängenden Lebensideals, die sich durch ihre edlere Schwester, man möchte sagen: durch ihr *besseres Ich*, zu einer Läuterung und Selbstbesinnung aufgerufen sieht."[1004] Damit festigt sich die ikonologische Auffassung, dass es sich hier nicht nur um eine vordergründige, konkrete Hochzeitsallegorie, vielmehr um die Darstellung der Venus in zwei sich verschieden manifestierenden Seinsformen handelt. Diesen Sachverhalt ergänzend, verweist Beckerath auf eine weitere Bedeutungsschicht, eine astrologische, in der „die einzige und wahre Bedeutung des Gemäldes" manifest wird, wie er mit „apodiktischer Gewissheit" bemerkt. Und zu allem Überfluss fügt er noch hinzu: „Angesichts dieser astrologischen Erkenntnis zerrinnen dem Kundigen alle anderen Deutungen im Nichts." Dessen ungeachtet büßt sein Schlüsselsatz nichts an Gültigkeit ein, wonach „dieses Bild die Venus in ihren beiden Domizilien repräsentiert: die *irdische* im Erdzeichen Stier und die *himmlische* im Luftzeichen Waage".[1005] Im Rückblick auf Giorgiones inhaltlich stets änigmatisch anmutenden Bildern setzt Tizian in seinem auf mehreren Bedeutungsebenen basierenden Gemälde – wie schon erwähnt, in seinem gesamten Œuvre ein solitärer Fall – einen Schlusspunkt unter seine frühe Schaffensperiode. In formal künstlerischer Hinsicht geht er bereits seinen eigenen Weg, unbeirrt auf das erste Großereignis seiner Karriere, die *Frari-Assunta* (1516–1518), zusteuernd.

EXKURS: BEMERKUNGEN ZUM „GIORGIONISMO“[1006]

Vasari bezeichnet Sebastiano del Piombo (Luciani) neben Tizian als Giorgiones zweiten *creato* („duoi eccellenti, suoi creati“). In der Tat waren die beiden dem Giorgionismus zunächst eng verpflichtet, Tizian bis etwa in die Mitte des zweiten Jahrzehnts, Sebastiano bis zu seiner Übersiedlung nach Rom und dann nur noch sporadisch. Über Sebastianos Leben in Venedig ist nur wenig überliefert. 1485 geboren, ist er nur etwa sieben Jahre jünger als sein Vorbild aus Castelfranco. Seinen Beinamen „del Piombo“ eignete er sich erst 1531 an, als er das Amt des Siegelbewahrers an der päpstlichen Kurie erwarb. Wie Vasari berichtet, „war Sebastianos erster Beruf nicht die Malerei, sondern die Musik“. Er war ein Meister des Lautenspiels – einer Passion, die er mit Giorgione teilte. Laut Lucco dürfte er auf dem Weg zu seinem neuen Metier, der Malerei, die „übliche Werkstattlehre umgangen und stattdessen eine Blitzkarriere durchlaufen haben“.[1007] Wie wir von Vasari erfahren, hat sich Sebastiano (wie auch Tizian) „die ersten Grundlagen bei dem damals bereits alten Giovanni Bellini“ angeeignet, um in der Folge zu Giorgione zu wechseln. Hier ist darauf zu achten, dass man sich Sebastianos Kontakt mit Giorgione nicht im Sinne eines Lehrer-Schüler-Verhältnisses vorzustellen hat, zumal Giorgione keine eigene Werkstatt besaß, sondern mit Vincenzo Catena (als „cholega“) in Ateliergemeinschaft arbeitete.[1008] Was Sebastiano Giorgione verdankte, war, so Lucco, „eine nie zuvor dagewesene, neue Art des Sehens, ein System, die Malfläche aufzuteilen, Proportionen und Formen anzulegen“ und nicht zuletzt dessen „moderne Art der Inkarnatwiedergabe“. Wenig überraschend, dass Giorgione ihn als Mitarbeiter und/oder Vollender seiner beiden Großaufträge (*Das Urteil des Salomo* [Kingston Lacy] und Hochaltarbild von S. Giovanni Crisostomo) ausersehen hatte; ob vielleicht auch auf Wunsch der Auftraggeber, sei dahingestellt. Sebastianos Frühreife zeigt sich schon in den für San Bartolomeo di Rialto geschaffenen Orgelflügelmalereien (1507–1509), an denen sich trotz partiellen Einflusses durch Giorgione bereits erste Anzeichen einer persönlichen Handschrift ausmachen lassen. Abgesehen von einigen giorgionesken Anregungen gilt dies auch für seine frühen Porträts, mit deren eigenständigen Ansätzen (s. das charakteristische Blau in *Salome* [1510] und *Kluge Jungfrau* [1511]) sich Tizian mit seinem frühen, viel stärker im Sog Giorgiones stehenden Porträtschaffen noch nicht messen konnte. Im Übrigen neigt Lucco dazu, diese Vorrangstellung verallgemeinernd zu überschätzen, wenn er schreibt: „In Wirklichkeit ist es immer Tizian, der von Sebastiano übernimmt, nie umgekehrt.“ Als Beweis dafür führt er Tizians *Heiligen Markus auf dem Thron* ins Treffen, der durch Sebastianos thronenden Salomon im Gemälde von Kingston Lacy angeregt sei.[1009] Dem liegt die irrige Annahme zugrunde, dass es sich beim *Salomo-Urteil* um ein Werk Sebastianos

handelt. In „Wirklichkeit" stammen dessen gesamtes Konzept und der Großteil der Ausführung, wie bereits vorhin ausgeführt, von Giorgione, dessen Salomon Tizian offensichtlich beeindruckt hat. In der Tat verliert Sebastianos venezianische Schaffensphase einiges an Attraktivität, wenn man dessen Tätigkeit am *Salomo-Urteil* und Altarbild in S. Giovanni Crisostomo zu Recht auf die Rolle eines erst im Schlussstadium der Ausführung eingreifenden Organs beschränkt. Trotzdem wäre es verfehlt, Sebastianos Begabung beziehungsweise Transformationsfähigkeit gegenüber Giorgione zu diskriminieren, wie dies in der Forschung (s. Hornig) bisweilen geschieht.[1010] Auch die Historiografie schwankt in der Beurteilung des Künstlers, wenn etwa Ridolfi den Namen Sebastianos gänzlich unterschlägt. Nur wenige Jahre später (1660) sorgt Marco Boschini in gebührender Weise für eine Korrektur dieser Nachlässigkeit: „Ich will nicht versäumen, euch von den Verdiensten des Fra Bastian, der auch del Piombo genannt wird, zu erzählen, weil er ein so ausgezeichneter Maler ist, dass er sich sogar über Tizian lustig machte. Doch obwohl seine Tugend ihm zur Ehre verhalf […], hat Tizian sicher mehr von sich reden gemacht […]. Aber er hat seinen Wert, dieser Bruder. […] Ich halte ihn wirklich für einen guten Maler. […] Vasari hat Großes über ihn gesagt."[1011]

Schon in den Kapiteln über Giorgione und Tizian wurde des Öfteren auf Sebastiano verwiesen. Im Folgenden seien weitere Werke des Künstlers erwähnt, die mehr oder minder unter Giorgiones Einfluss stehen oder zumindest als „giorgionesk" apostrophierbar sind. An den Anfang stellen wir das *Ländliche Idyll* (Privatbesitz; als Leihgabe im Fogg Art Museum in Cambridge, Mass.), ein auf Holz gemaltes kleines Bild, an dem, so Lucco, „offensichtlich sei, dass es eines der frühesten Echos auf [Giorgiones] *Tempesta* darstellt". Doch vorerst einige Bemerkungen über den bis heute diskrepanten Forschungsstand: 1928 wurde das Gemälde von Conway, vor allem von der thematischen Nähe zur *Tempesta* ausgehend, Giorgione zugeschrieben; eine Reihe von Fachleuten (etwa Phillips und Coletti) stimmten dem zu. Pallucchini und Pignatti konnten dem nichts abgewinnen und schlugen stattdessen – ohne überzeugende Argumente – Palma il Vecchio vor. 1932 erklärte Berenson den jungen Tizian zum Urheber des Gemäldes – eine Auffassung, die bisweilen auch in der neueren Literatur (z. B. Goldfarb und Joannides) Anhänger fand. Angeregt durch den prominenten Kunstkenner Roberto Longhi (1955) hat Lucco (ihm folgend Anderson und Brown) die Weichen zugunsten Sebastiano del Piombos gestellt. Obwohl das Gemälde nicht in Hirsts Sebastiano-Monografie aufscheint, gibt es m. E. keinen plausiblen Grund, die Zuschreibung an Sebastiano infrage zu stellen.[1012]

Abb. 113, S. 327

Aus dem kleinen Format und der flüchtigen Ausführung lässt sich folgern, dass die Tafel Teil einer Möbeldekoration war. Eine ähnliche Funktion erfüllten Giorgiones in Padua und Washington aufbewahrten Täfelchen, deren nahezu ‚impressionistische' Malweise auch am Himmel und im Terrain von Sebastianos *Ländlichem Idyll* wahrnehmbar ist; vergleichbar ferner die in Schrägen und Gegenschrägen verlaufenden, hell-dunkel voneinander abgesetzten Bodenwellen. Dass hier anscheinend eine Art Hommage auf Giorgiones *Tempesta* vorliegt, bezeugen vor allem die weit voneinander getrennten, räumlich abgestuften Figuren, deren Posi-

Abb. 32, S. 109



113 Sebastiano del Piombo, Ländliches Idyll, Holz, 46 x 44 cm, Privatbesitz; als Leihgabe im Fogg Art Museum in Cambridge (Mass.)

tion Sebastiano gegenüber Giorgiones Fassung allerdings in seitenverkehrter Wiedergabe angeordnet hat. Links die Mutter mit ihrem Kind, die, wie in Giorgiones Gemälde, vor einem bildhoch aufragenden Baumstamm mit vom Rahmen überschnittener Krone kauert. Indessen wird bereits an dieser Stelle evident, worin sich der Künstler schon von Beginn an von Giorgiones Personalstil unterscheidet. Während dieser die Frau komplex und dynamisch veränderlich strukturiert, entscheidet sich Sebastiano in klassischer Weise für eine in Bewegungslosigkeit erstarrte und von einem rektangulären Sitzmotiv bestimmte Seitenansicht der Figur. Hingegen ist er mit dem gerüsteten Soldaten, der in seiner Rechten eine Hellebarde hält und die Linke abgewinkelt auf die Hüfte stützt, seinem Vorbild, Giorgiones mit Hirtenstab versehenem Jüngling, verpflichtet. Verbindende Merkmale sind das Rot der Kleidung, vor allem aber die kontrapostische Haltung, die Sebastiano indes noch ausdrücklicher herausgearbeitet hat. Die Affinität mit dem Vorbild gipfelt darin, dass der Gerüstete trotz seitenverkehrter Positionierung, wie Giorgiones Jüngling, nach rechts blickt und sich dadurch von seiner Gefährtin abwendet. Im Übrigen ist die meisterliche Wiedergabe der schimmernden Rüstung, darin dem *Bildnis eines Mannes in Rüstung* (1512; Hartford [Connecticut]) vorgreifend, m. E. das Hauptindiz für Sebastianos Autorschaft. Über allem schwebt ein poetisches Flair, an dem auch der Gutshof auf dem Hügel und die hellblaugrau unter dem Abendhimmel

im Hintergrund verblassenden Gebäude ihren Anteil haben. Eine ähnliche Stimmung charakterisiert Giorgiones *Tramonto*, dessen verschachtelte, geheimnisumwitterte Bautengruppe offensichtlich auch bei Sebastiano Anklang gefunden hat. – Lucco datiert das *Ländliche Idyll* „kurz nach 1505" – wohl zu früh und vor allem widersprüchlich zu seiner überzeugenden Beobachtung, wonach hier ein „Echo" Sebastianos auf die *Tempesta* vorliegt. Trifft Letzteres zu, müsste das *Ländliche Idyll* zumindest zeitgleich mit Giorgiones Gemälde, also deutlich später als 1505 entstanden sein, zumal die rezente Forschung die *Tempesta* mit klarer Mehrheit Giorgiones mittlerer Schaffenszeit zurechnet, folglich mit 1506–1508 datiert. Hier unterläuft Lucco sogar eine doppelte Fehleinschätzung, insofern er Giorgiones Bild in dessen Spätwerk („um 1509 oder 1510") einordnet.[1013]

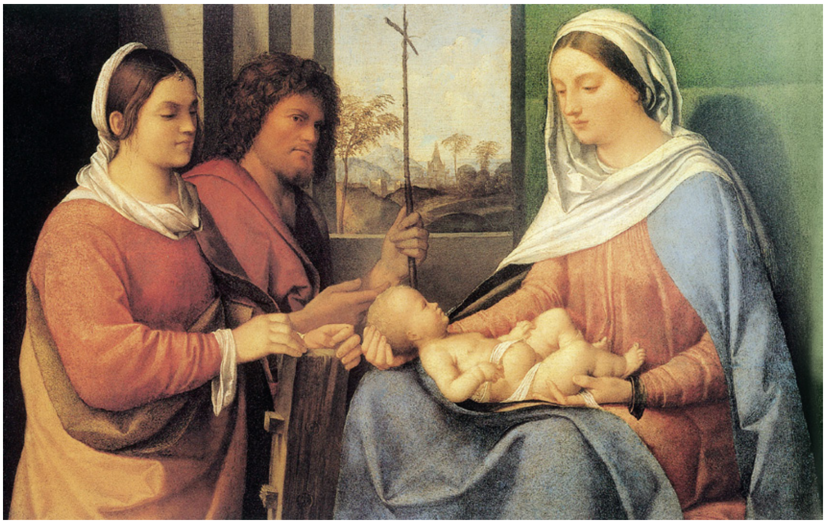
Abb. 39, S. 137

Die Zuschreibungsproblematik der in der Accademia in Venedig aufbewahrten halbfigurigen *Sacra Conversazione* (Muttergottes und Kind mit den hll. Katharina und Johannes dem Täufer) hat in der Forschung schon früh zu einer Polarisierung geführt. Gronau und Longhi waren die Ersten, die den Namen Giorgiones ins Spiel brachten. Ihnen folgten Suida und Morassi, und in der rezenten Literatur ist es m. W. nur noch Lucco, der sich vorbehaltlos zu Giorgione bekennt. Eine Gegenposition bezog Pallucchini, der mit seiner Zuschreibung an Sebastiano alsbald ein breites Echo hervorrief. Um ihn scharte sich mit wachsender Dichte eine Reihe anerkannter Forscher wie Fiocco, della Pergola, Pignatti, Merkel, Hirst und Nepi Scirè, deren Sebastiano-Attribution heute fast allgemein anerkannt wird.[1014]

Abb. 114, S. 329

Giovanni Bellini hatte das Thema der halbfigurigen Sacra Conversazione als auf Holz gemaltes Andachtsbild in Venedig inauguriert. Danach war es Sebastiano, der den Bildtypus im Accademia-Gemälde erstmalig wieder aufgriff, jedoch insofern erheblich modifizierte, als er die Madonna – im Gegensatz zu Bellini, der sie (s. *Sacra Conversazione-Giovanelli*; ca. 1500–1505, Venedig, Accademia) frontal und in zentraler Position darstellte – in Dreiviertelansicht wiedergab und nach rechts rückte. Auf der Symmetrieachse sind der Kopf des Jesusknaben, der Kreuzstab des hl. Johannes und das rechteckige Fenster mit Landschaftsausblick platziert; links die beiden eng gestellten Heiligen.[1015] Wie bei Bellini liegt das Kind, auf den Pietà-Typus anspielend, im Schoß der Mutter, in bildparalleler Wiedergabe, somit im Widerspruch zu deren schräg ausgerichtetem Oberkörper. Neben der durch Bellini bestimmten, entwicklungsgeschichtlich relevanten Ausgangslage bleibt Giorgione laut Nepi Scirè unzweifelhaft die Quelle der Inspiration. In diesem Sinne auch ihr Hinweis auf Giorgiones in der Forschung fast immer erwähnte *Lesende Madonna* (Oxford), deren Schrägstellung und Position vor einem Vorhang mit anschließendem Fensterausblick – das schräg über die Brust der Gottesmutter drapierte Kopf-Schulter-Tuch inbegriffen – Sebastiano übernommen hat. Dazu ergänzend Giorgiones St. Petersburger Madonna, an der sich – betreffend den „Typus der Madonna und die Art, wie deren Rechte das Kind hält" – gleichfalls Analogien ablesen lassen.[1016] Eine noch engere Affinität manifestiert sich in Giorgiones Gemälde *hl. Familie-Benson*, in dem die mit einem ebenso diagonal verlaufenden Schultertuch versehene Madonna in ähnlicher Haltung ihr Kind an Kopf und Beinen stützt; eine auffallende Übereinstimmung lässt sich auch in der Beinstellung

Abb. 14, S. 57
Abb. 3, S. 28
Abb. 12, S. 48



114 *Sebastiano del Piombo, Sacra Conversazione, Holz, 50 x 81 cm, Venedig, Accademia*

des Knaben ausmachen. Eine weitere Parallele zeigt sich in der links vom Fenster in scharfen Kanten abgestuften Wand, wie sie übrigens auch in Giorgiones Londoner *Anbetung der Könige* in Erscheinung tritt. Neben diesen Analogien sind jedoch gegenüber der *hl. Familie-Benson* auch zwei bemerkenswerte Unterschiede zu registrieren: Zum einen sind bei Giorgione die Falten des Marienkleids von zahlreichen, der Körperplastizität dienlichen Reflexlichtern übersät, wogegen sich Sebastiano mit wenig strukturierten Farbflächen begnügt. Zum anderen ist Giorgiones Marienfigur mit einem klaren Bekenntnis zur Räumlichkeit konsequent schräg angeordnet, wobei der leicht angehobene Jesusknabe folgerichtig – ebenso raumgreifend – mit einer Gegenschräge antwortet. Bei Sebastiano hingegen macht sich eine Ambivalenz zwischen Fläche und Raum bemerkbar. Während am Oberkörper der Madonna mit der Dreiviertelansicht eine Raumkomponente anklingt, ist deren Kniepartie fast frontal ausgerichtet und das Kind auf ein und derselben Ebene bildparallel situiert, damit ebenso dem Prinzip der Flächenkomposition verpflichtet.

Abb. 11, S. 44

Mitunter wird bei der hl. Katharina auf Analogien zum Haupt von Giorgiones St. Petersburger *Judith* verwiesen. Indessen beschränkt sich die Legitimität des Vergleichs lediglich auf äußerliche Merkmale, wie das am Mittelscheitel applizierte Schmuckstück, die seitlich herabhängenden Haarsträhnen oder die gesenkten Augen.[1017] Darüber hinaus entspricht Katharinas Antlitz – wiewohl hier mit giorgioneskem *sfumato* angereichert – dem im Vergleich mit Judiths schlankem Gesichtsoval gedrungenem Gesichtstypus Sebastianos, wie er u. a. auch an der mittleren der drei Heiligen im Altarbild von S. Giovanni Crisostomo oder an dessen Madonna in der Pariser *Sacra Conversazione* beispielhaft zutage tritt. – Laut Vasari vollzog Sebastiano seinen Wechsel von Bellini zu Giorgione, nachdem dieser die „moderne Manier" in Venedig eingeführt hatte, also um 1507–1508. Sollte dieser von Lucco vorgeschlagene zeitliche Einschnitt zutreffen, müsste man Merkels Datierung („zwischen 1504 und 1505") um mindestens zwei Jahre nach oben korrigieren.[1018] Dazu Nepi Scirès Resümee, dem zufolge „sich das Bild an Sebasti-



115 Sebastiano del Piombo, Hl. Ludwig von Toulouse und Hl. Sinibaldus (Orgelflügel in geöffnetem Zustand), Leinwand, jeweils 293 x 137 cm, Venedig, San Bartolomeo di Rialto

anos Anfänge gut anzuschließen scheint, als er noch zwischen den Lehren Bellinis und der Faszination, die der moderne Malstil Giorgiones auf ihn ausübte, hin- und hergerissen wurde".[1019]

Laut Lucco „scheint kein Zweifel daran zu bestehen, dass die Orgelflügel [von San Bartolomeo in Venedig; heute in der Accademia aufbewahrt] die reifsten Gemälde der gesamten venezianischen Zeit Sebastianos sind". Geradezu hymnisches



Lob spendet Joannides, wenn er diese als „triumphale Meisterwerke, die kraftvollsten und einheitlichsten Werke in Venedig jener Zeit" bezeichnet.[1020] In den Quellen des 16. Jahrhunderts völlig übergangen, wurden die vier Gemälde von Scanelli 1657 erstmals erwähnt.[1021] Auftraggeber war Alvise Ricci, von 1507 bis 1509 Pfarrer von San Bartolomeo, der deutschen Nationalkirche in Venedig, für die Albrecht Dürer 1506 sein berühmtes Altarbild *Das Rosenkranzfest* geschaffen

116 Sebastiano del Piombo, Hl. Bartholomäus und Hl. Sebastian (Orgelflügel in geschlossenem Zustand), Leinwand, jeweils 293 x 137 cm, Venedig, San Bartolomeo di Rialto

hatte. Bei geöffneter Orgel war links der hl. Ludwig von Toulouse, rechts der hl. Sinibaldus zu sehen. Letzterer als hl. Sebaldus Schutzpatron von Nürnberg und indirekt wohl aller deutschen Kaufleute, die im nahe gelegenen Fondaco dei Tedeschi untergebracht waren. Im geschlossenen Zustand präsentierten sich links der hl. Bartholomäus, rechts der hl. Sebastian, beide von einem Triumphbogen zusammengefasst. Strittig ist, ob die Flügel gleichzeitig – so Luccos Annahme – oder in zwei Etappen entstanden sind. Die Frage ist eigentlich müßig, zumal die zweijährige Amtszeit des Auftraggebers an sich schon einen größeren Datierungsspielraum lässt. Diesbezüglich hat schon Wilde den Sachverhalt differenzierter beurteilt. Ihm zufolge seien die Innenflügel, aus Sebastianos Giorgione-Phase stammend, bereits um 1507 entstanden. Die Außenflügel datiert der Autor in die Zeit ab 1508. Die dort von den Heiligen der Innenflügel merklich abweichende, bereits vom „vor-michelangelesken" Klassizismus geprägte Stillage begründet er mit einer Begegnung Sebastianos mit Fra Bartolomeo, der 1508 kurzfristig in Venedig weilte. Zu einem ähnlichen Urteil gelangt auch Freedberg, der in den Figuren der Außenflügel bereits das für Sebastiano künftig typische „heroische" Ideal verkörpert sieht. Auch für Hirst steht außer Zweifel, dass die Innenflügel gegenüber den Außenteilen deutlich früher zu datieren sind.[1022] In der Tat sind die „träumerischen Posen" (Lucco) der an den Innenseiten in Rundbogennischen untergebrachten Heiligen, das weich fließende Licht-Schatten-Spiel sowie das *sfumato* im Antlitz des hl. Ludwig untrügliche Zeichen für Anregungen eines Giorgionismus. Zudem verweist Hornig, den hl. Sinibaldus betreffend, auf Analogien zu Giorgiones ältestem der *Drei Philosophen*. Darüber hinaus ist zu vermuten, dass, so Lucco, jene „Nischenfiguren", die Giorgione laut Ridolfi an der Fassade der Casa Soranzo am Campo San Polo freskiert hatte, Sebastiano als Inspirationsquell gedient haben.[1023] Letzteres dürfte auch für Giorgiones zahlreiche „Säulenperspektiven" am Fondaco gelten, wenn man die an den Außenflügeln den Triumphbogen flankierenden Vollsäulen in Betracht zieht. Letztlich aber war für die Idee, an Orgelflügeln Heiligenfiguren vor Bogenstellungen mit auf Untersicht berechneten kanellierten Tonnengewölben zu postieren, das Vorbild Gentile Bellinis – die ursprünglichen Orgelflügel in San Marco – maßgeblich.[1024] Beachtung gebührt auch den im Vergleich mit den Figuren der Innenflügel kontrapostisch deutlich ausgeprägteren Heiligen, die sich stilistisch keineswegs in dem Maße gleichen, wie in der Literatur mitunter behauptet wird. Es ist schon einleuchtend, wenn sich Wilde beim hl. Sebastian an eine „intelligente Variante des antiken *Apollo von Belvedere* erinnert fühlt – widersprüchlich dazu allerdings das noch spätgotisch anmutende Faltengetümmel des Märtyrers. Ganz anders die ebenso großzügig wie dynamisch drapierten Gewandfalten des hl. Bartholomäus, in denen sich der Übergang zwischen Klassik und aufkeimendem Manierismus abzeichnet. Im Übrigen findet sich das in großem Bogen um Schulter und Arm geschlungene Faltenteil auch am Umhang des von Giorgione konzipierten hl. Johannes d. T. im Altarbild von S. Giovanni Crisostomo – eine Affinität, die vollends überzeugt, wenn man sich den zum Boden weisenden, durch den Schild des erst nachträglich rechts außen ergänzten Heiligen übermalten Teil des Umhangs hinzudenkt. So gesehen gewinnt Joannides gegenüber

Abb. 115, S. 330
Abb. 116, S. 331
Abb. 60, S. 211





118 *Kopie nach Sebastiano del Piombo, Hirte mit Flöte, Bowood Castle, Sammlung Marquis of Lansdowne*

117 *Sebastiano del Piombo, Hirte mit Flöte, Leinwand auf Holz geklebt, 51,6 x 40,3 cm, Wilton House, Sammlung Lord Pembroke*

Luccos verspäteter Datierungsvorschlag für die Außenflügel („1510–1511") – basierend auf dem Umstand, dass Sebastiano das Altarbild erst nach Giorgiones Tod vollendet hat – an Glaubwürdigkeit.[1025]

Zu Sebastianos *Hirte mit Flöte* (Wilton House, Sammlung Lord Pembroke) – vermutlich eine Porträtdarstellung – existieren zahlreiche Kopien. Eine Zeit lang hielt sich Zampettis auf Anraten Longhis vertretene Theorie, wonach es sich bei der Version in Bowood Castle um das Original handle. Erst Hirst und später Lucco trafen die richtige Entscheidung. Ihre Wahl fiel auf die Fassung in Wilton House, die Lord Pembroke 1669 von Cosimo III., Großherzog der Toskana, als Geschenk erhalten hatte. Dieses Gemälde unterscheidet sich in Stil und Ausführungstechnik von jenem in Bowood Castle vor allem dahin gehend, dass es – im Gegensatz zur helleren und in den Umrissen härteren Kopie – den Porträtierten, zutiefst Giorgiones *sfumato* verpflichtet, in warmer, die Konturen verwischender Dunkelheit

Abb. 117

Abb. 118

zeigt.[1026] Das entscheidende Moment des Dargestellten manifestiert sich in seinem „Blick über die Schulter", laut Lucco „einem der beliebtesten giorgionesken Motive". Dies bestätigt sich vor allem in Giorgiones *Mann im Pelz* (München, Alte Pinakothek), mit dem – ungeachtet dessen, dass Lucco diesen Sebastiano zuschreibt – m. E. die größte Affinität, das Motiv des Pelzkragens inbegriffen, besteht. Durchaus sinnvoll ist auch Luccos Hinweis auf den *Flötenspieler* (Giorgione-Nachfolger, Rom, Galleria Borghese), in dem sich ebenso bemerkenswerte Analogien zum Hirten der Pembroke-Sammlung ausmachen lassen – abgesehen davon, dass vom Flötenspieler nicht nur die Hand, sondern der gesamte Arm sichtbar ist, darin, vom eher dem Typus der Büste verpflichteten Porträt in Wilton House abweichend, bereits dem Halbfigurenstück angenähert.[1027] Beachtenswert ferner, dass der ausladende Hut des Hirten, dessen weit vorkragende Krempe die Augenpartie fast gänzlich verschattet; Letzteres ein Phänomen, dem man auch am Knaben in Giorgiones *Drei Lebensalter* (Florenz, Palazzo Pitti) begegnet. Lucco datiert *Hirte mit Flöte* in die Zeit zwischen 1510 bis 1511, wohl etwas zu spät, zumal Hirst hier zu Recht auf eine analoge Stillage gegenüber den Orgelflügeln von S. Bartolomeo (vor allem die vermutlich schon um 1507/08 entstandenen Innenflügel betreffend) verweist. Da Lucco das Gemälde durch den *Flötenspieler,* den er Giorgione zuschreibt, inspiriert sieht und Ballarin diesen zutreffend mit „um 1507" datiert, besteht eigentlich kein Anlass, Sebastianos Werk erst etwa vier Jahre danach anzusetzen.[1028]

Abb. 52, S. 183

Abb. 15, S. 59

Auch nach seiner Übersiedlung nach Rom im Jahr 1511 besann sich Sebastiano anfangs seiner venezianischen Wurzeln. Dies zeigt sich vor allem am *Bildnis eines Violinspielers* (vormals Paris, Sammlung Guy de Rothschild), dessen entscheidendes Motiv, der Blick über die Schulter, wie im Falle des Bildnisses in Wilton House mit Giorgiones *Mann im Pelz* in Beziehung steht. Sebastiano war ein Meister des Porträts, dem sogar Raffael einiges zu verdanken hatte.[1029] Und in der Tat hielt man das Bild bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts für ein Werk Raffaels, ehe Morelli 1890 darin die Handschrift Sebastianos erkannte. Und selbst mehr als ein halbes Jahrhundert danach vertrat Garas die Meinung, dass das Bildnis mit jenem *Violinisten* Raffaels identisch sei, das 1621 in der Sammlung von Kaiser Rudolf II. in Prag erwähnt wird, allerdings verschollen ist.[1030]

Abb. 119, S. 335

Abb. 52, S. 183

Der Jüngling befindet sich hinter einer Brüstung, die mit ihrer Abstufung als motivliche Idee auf Giorgione zurückgeht und erstmalig in dessen Berliner *Bildnis-Giustiniani* begegnet. Die Brüstung ist mit der Jahreszahl MDXVIII bezeichnet, wobei die III laut Dussler (später von Hirst bestätigt) als spätere Zutat anzusehen ist. Die Figur ist in Dreiviertel-Rückenansicht wiedergegeben, ihr gedrehter Kopf dem Betrachter zugewandt und der Arm parallel zur Brüstung ausgerichtet. Darin zeigt sich eine deutliche typologische Verwandtschaft mit der 1510 datierten *Salome*, die Sebastiano somit – gleichsam als Vorstufe zum Violinspieler – noch in seiner venezianischen Schaffensperiode gemalt hatte. Der Jüngling trägt ein schwarzes Barett, unter dem schulterlanges, brünettes Haar hervorquillt, und einen Pelzkragen, an dem jedes Härchen mit gewissenhafter Präzision herausgearbeitet ist. Die linke Hand umklammert einen Geigenbogen und ein Bündel von Lorbeerblättern

Abb. 20, S. 83

Abb. 92, S. 286



119 *Sebastiano del Piombo, Bildnis eines Violinspielers, Holz, 68 x 53 cm, vormals Paris, Sammlung Guy de Rothschild*

– für Lucco Anlass zu zweifeln, ob hier überhaupt ein Porträt vorliegt. Stattdessen denkt der Autor eher an „die metaphorische Gestaltung einer Person in der Rolle des Orpheus".[1031] Die überzeugendste Würdigung des Gemäldes stammt wohl von Dussler: „[…] gleich Raffael ist der Venezianer der Herrschaft über die neutrale Bildfläche völlig sicher. Wie hier mit der Verve des Aufbaus sich Größe und Ruhe treffen, wie Bildgrund und Gestalt zueinander harmonisieren, sodass auch die Leerfläche wahrhaftes Ornament wird, das ist so ausgesucht echt empfunden, dass die Bezeichnung *klassisch* keinen überschätzten Wert bedeutet."[1032] In der Tat vollzieht Sebastiano den Übergang zur Klassik, zugleich auch den entscheidenden Schritt zur Emanzipation von giorgionesken Ausdrucksmitteln. Dies offenbart sich vor allem am Antlitz, dessen linke Hälfte vollständig im Dunkel versinkt, wogegen die rechte – frei von jeglichem *sfumato* – klarem Licht ausgesetzt ist. Das „Klassische" beruht u. a. darauf, dass der markant begrenzte Nasenrücken sowie die optisch gleichsam halbierte Kinn- und Mundpartie den Eindruck einer reinen



120 *Sebastiano del Piombo, Anbetung der Hirten, Holz auf Leinwand übertragen, 124,2 x 161,3 cm*

Profildarstellung hervorrufen, mithin unwillkürlich vergessen lassen, dass sich das Gesicht eigentlich in Dreiviertelansicht präsentiert. Auch darin hat der Künstler den auf formale Eindeutigkeit zielenden Auflagen der Klassik Rechnung getragen.

Abb. 120

Zu Sebastianos frührömischer Zeit (1511–1512) zählt auch die *Anbetung der Hirten* (Cambridge, Fitzwilliam Museum), in der sich noch Erinnerungen an Giorgione abzeichnen. Lionello Venturi hat das Gemälde erstmalig Sebastiano zugeschrieben und seit Fiocco – nach gescheiterten Zuschreibungsversuchen anderer Autoren an Pordenone, Palma Vecchio u. a. – wurde die Urheberschaft des Künstlers nie mehr infrage gestellt, obwohl der äußerst schlechte Zustand des Werks eine abschließende Beurteilung erschwert.[1033] Schon auf den ersten Blick wird evident, dass hier eine merkliche Affinität mit Giorgiones *Allendale-Anbetung* vorliegt, wobei zusätzlich ins Gewicht fällt, dass beide Bilder auf Holz gemalt sind, jenes in Cambridge 1863 auf Leinwand übertragen. Hier wie dort ist die Komposition zweigeteilt, links eine offene Landschaft, rechts die szenische Figurengruppe vor einer Felswand mit begrenzendem Baum. Hinzu kommt als auffällige Parallele das am Boden auf dem Mantel der Gottesmutter liegende Jesuskind. Sonst geht Sebastiano seinen eigenen Weg. Anstatt, wie Giorgione, die Figuren in ein räumlich wie flächig wirksames Oval einzubinden, bevorzugt er, so Dussler, das Schema einer „friesartigen" Figurenreihung.[1034] Zudem verdeckt er Giorgiones kompositionell relevante Geburtshöhle durch eine unansehnliche, strukturell eher überflüssige Bretterwand. Rechnet man die dem Anlass unangemessenen Gesten der Hirten hinzu, geht auch die feierlich ruhige, verinnerlichte Stimmungslage des Allendale-Vorbilds verloren. Nicht unberechtigt hat Hornig die gegenüber Giorgione deutlich abfallende Qualität des Bildes kritisiert: „Der dortige dramatische Gegensatz des Hell-Dunkel erscheint allerdings vergröbert, die Zentrierung der

Abb. 13, S. 51



121 *Palma Vecchio, Lesende Madonna mit Kind, Holz, 67,5 x 52,7 cm, Berlin, Gemäldegalerie*

Handlung auf das Kind durch die unbegründete und übertrieben laute Gebärde des nach links weisenden Hirten verzettelt und gestört."[1035] Auf der Suche nach weiteren Mängeln wird man rasch fündig, wenn man das in der perspektivischen Verkürzung völlig misslungene Gesicht des über das Kind gebeugten Hirten in Augenschein nimmt. Nachdem Sebastiano in Rom zu Michelangelo in eine enge, man möchte sagen, allzu enge Beziehung getreten war, gerieten seine venezianischen Erfahrungen mit dem Giorgionismus rasch in Vergessenheit.

Unter Giorgiones Zeitgenossen gab es wohl keinen venezianischen Maler – wie etwa Catena, Cariani, Pordenone, Rocco Marconi oder Palma il Vecchio – der wenigstens phasenweise nicht unter dem Einfluss des Giorgionismus gestanden wäre. Hier nimmt Palma (1479/81–1528) eine qualitativ führende Stellung ein, die sich nicht zuletzt in seiner Fähigkeit niederschlägt, giorgioneske Elemente zu transformieren beziehungsweise seinem persönlichen Stil einzuverleiben. Aus Serina

bei Bergamo stammend, trat er zunächst mit dem Bergamasken Andrea Previtali, einem Schüler Giovanni Bellinis, in Kontakt, ehe er nach Venedig übersiedelte und dort seit März 1510 auf Dauer ansässig wurde, somit auch Gelegenheit hatte, Giorgione etwa ein halbes Jahr vor dessen Tod noch kennenzulernen. Schon bald reüssierte er mit Sacra Conversazione-Darstellungen zu einem der anerkanntesten Altarbildmaler, darin vorerst noch merklich der Tradition Bellinis und Alvise Vivarinis verpflichtet, in Details gelegentlich auch giorgioneske Reflexe verarbeitend.[1036] Wie schon von Fiocco bemerkt, besteht Grund zur Annahme, dass es sich bei der *Lesenden Madonna* (Berlin, Gemäldegalerie) um Palmas *opus 1* handelt. Das Andachtsbild wird von einer qualifizierten, bis ins 19. Jahrhundert zurückreichenden Mehrheit von Kunsthistorikern Palma zugeschrieben, was der am Gemälde applizierte *cartellino* mit der Signatur des Künstlers bestätigt.[1037] Tatsächlich ist hier eine geradezu bestechende Nähe zu Giorgiones Oxforder Madonna zu registrieren. In beiden Fällen ist die in die Lektüre eines Buchs vertiefte Madonna in die rechte Bildhälfte versetzt. Ihr diagonal vorgelagert der in ähnlicher Stellung auf einer Brüstung liegende Jesusknabe. Links eine Fensteröffnung – bei Giorgione mit Sicht auf den Dogenpalast und Campanile von San Marco, bei Palma mit Ausblick auf einen giorgionesken Landschaftsausschnitt. Allerdings ist nicht zu leugnen, dass hier auch eine bemerkenswerte Affinität mit Carpaccios *Madonna mit Kind und Johannesknaben* (ca. 1495–1505; Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut) besteht. Wenn Rylands bezüglich der Berliner *Lesenden Madonna* hinter Palmas Autorschaft ein Fragezeichen setzt, mag dies darauf beruhen, dass sich der Künstler nur vom Motiv her gesehen an Giorgione orientiert zeigt, in maltechnischer Hinsicht hingegen eher Carpaccios hart-linearistischer, darin noch in der quattrocentesken Tradition wurzelnden Handschrift verpflichtet fühlt. So gesehen ist nachvollziehbar, wenn Rylands Palmas Bild im Anschluss an jenes von Carpaccio mit 1505 datiert. Weniger verständlich sein Vorschlag, dieser Datierung einen Spielraum von einem Jahrzehnt (1505–1515) einzuräumen, zumal dies der anfangs konservativen Malweise des Künstlers deutlich widersprechen würde. Sichereren Boden betritt man, wenn man angesichts der motivlichen Nähe zu Giorgiones Oxforder Madonna deren Entstehungszeit (zwischen 1503 und spätestens 1506) gegenüber Palmas Werk als Terminus post quem in Betracht zieht.[1038]

Abb. 121, S. 337

Abb. 14, S. 57

Wie das allgemein Palma zugeschriebene Gemälde *Frau im Profil* (ca. 1520–25; Wien, Kunsthistorisches Museum) bezeugt, hat sich der Künstler auch mit dem Motiv des „Blicks über die Schulter“ befasst. Hornig zufolge liegt dem „eine offensichtliche Auseinandersetzung mit Giorgiones *Mann im Pelz*“ zugrunde. Allerdings ist anzumerken, dass Rylands das Münchner Bild Palma zugewiesen, die Kopfdrehung der Dame demnach von einer eigenen Idee des Malers abgeleitet hat – für uns kein zureichender Grund, um von der bereits ausführlich begründeten Zuschreibung des *Mannes im Pelz* an Giorgione abzurücken; einst hatten Crowe und Cavalcaselle hier sogar an ein Selbstporträt Palmas gedacht. Indes ist Palma durchaus eine eigenständige Transformation des von Giorgione vorgegebenen Porträttypus zu attestieren. Das Haupt der Frau ist erheblich stärker geneigt und in die bogenförmige Krümmung des Rückens eingebunden. Zudem ist die Bildstruktur

Abb. 122, S. 339

Abb. 52, S. 183



122 *Palma Vecchio, Bildnis einer jungen Frau im Profil, Holz, 49 x 42,4 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum*

gänzlich in Kurven aufgelöst. Man beachte nur den halbovalen Rückenausschnitt des Kleides sowie den im Gegenschwung gebogenen Ärmelansatz. Den Kontrast zwischen dem ins Profil gekehrten Kopf und der in Dreiviertelansicht gezeigten Rückenpartie sowie den gekurvten Kleidausschnitt hat Palma in seitenverkehrter Wiedergabe auch auf die hl. Katharina von Alexandrien in seiner Wiener *Sacra Conversazione* übertragen.[1039]

Eine ähnliche Kopfwendung vollzieht der *Kreuztragende Christus* (ca. 1515; Wien, Kunsthistorisches Museum), wie im Moment vom Gläubigen angerufen – in der Intensität der Drehung gegenüber der *Frau im Profil* nur insofern gemäßigt, als der Körper des Erlösers nicht in Dreiviertel-Rückenansicht, sondern seitlich dargestellt ist. Nachdem sich Suida und ihm folgend Baldass m. E. zu Recht für Palma ausgesprochen hatten, wurde das Brustbild von Berenson – ein Einzelfall in der Forschung – dem Œuvre Giorgiones zugerechnet, nicht ganz unverständlich, wenn man sich am Antlitz Christi das eindeutig giorgioneske *sfumato* vor Augen führt.[1040] Hornig registriert zwar eine Analogie zu Giorgiones *Mann im Pelz*, bezeichnet das Brustbild Christi aber als Werk eines unbekannten Malers, mit

Abb. 123, S. 340



123 *Palma Vecchio (?), Kreuztragung Christi, Holz, 63 x 46 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum*

dem er vielleicht allzu streng ins Gericht geht, wenn er schreibt: „Das Hauptmotiv der Drehung des Rumpfes erscheint ganz ähnlich [Giorgiones *Mann im Pelz*]. Die Falten am Hals und die das Ohr umspielende Locke lassen keinen Zweifel daran aufkommen, dass es sich um eine freie Kopie handelt. Die Übertragung des Drehmotivs auf die religiöse Thematik jedoch und die Beibehaltung des verschmitzten Lächelns entlarven die Kopie als unangemessene Übernahme eines ungeeigneten Motivs und als peinliche künstlerische Entgleisung."[1041] Auch Rylands scheint dem Wiener Christusbild Qualitätsmängel anzulasten, wenn er sich mit dem Vermerk „Venetian school?" begnügt. Anders Volpe und Lucco, der, ihm mit Vorbehalt folgend, das Andachtsbild Pordenone (mit der Datierung von 1515–1516) zuschreibt. Lucco betont das Innovative an diesem Bild – genauer gesagt: den Bruch

mit der Tradition bezüglich der Säkularisierung des Sujets. Obwohl Volpes Attribution m. E. nicht ausreichend begründet ist, erweist sich sein Kommentar als lesenswert. Danach sei das Gemälde „von fast schamloser Schönheit, wesentlich weniger pathetisch als man traditionellerweise für dieses Sujet angemessen hielt […] eher wie ein freies Porträt im Kreise Raffaels oder Sebastiano del Piombos als irgendeine zeitgenössische venezianische Version".[1042] – In Palmas *Porträt eines Dichters* (häufig auch als „Ariost" apostrophiert; um 1520; London, National Gallery) beschränkt sich die Beziehung zu Giorgione auf das hinter dem Poeten hochwachsende Bündel von Lorbeerzweigen, wie es auch in dessen *Laura* in Erscheinung tritt.[1043]



124 *Palma Vecchio, Porträt eines Dichters, Leinwand auf Holz aufgezogen, 83,8 x 63,5 cm*

Über die biografischen und künstlerischen Anfänge Vincenzo Catenas (1470/80–1531) ist nichts bekannt. Wie vor allem seine zahlreichen halbfigurigen Sacra Conversazione-Darstellungen bezeugen, stand er bis etwa 1515 ganz unter dem Einfluss von Giovanni Bellini, Cima da Conegliano und Basaiti, in einem Abhängigkeitsverhältnis, das ihn vorerst nicht über den Rang eines Eklektizisten hinausbrachte.[1044] Bis dahin der Quattrocento-Tradition verpflichtet, befleißigte er sich einer trockenen, linearistischen, detailinteressierten und durch bestimmte Farbakkorde gekennzeichneten Malweise, vorläufig noch weit von Giorgiones „maniera moderna" entfernt. Erstmals wird Catena in einer Inschrift auf der Rückseite von Giorgiones mit 1.6.1506 datierten *Laura* namentlich als dessen „cholega" erwähnt. Vermutlich hatte Giorgione damals oder schon zuvor bei Catena, der als finanziell gut situierter „Kollege" bereits über eine eigene Werkstatt verfügte, Zuflucht gefunden. Daraus nun auf ein arbeitsteiliges Verhältnis zu schließen, wäre wohl verfehlt. Eher dürfte es sich um eine ökonomisch bedingte Ateliergemeinschaft gehandelt haben. Es muss eine merkwürdige Art künstlerischen Zusammenlebens gewesen sein: auf der einen Seite ein hinsichtlich der Malerei in die Zukunft blickender, auf der anderen ein an Althergebrachtem festhaltender Maler. Dies mag Catena jedoch nicht daran gehindert haben, sich gelegentlich Anregungen aus dem Motivrepertoire Giorgiones zu holen. Das treffendste Beweisstück ist wohl die *Anbetung der Hirten* (New York, Metropolitan Museum), ein erstmals *Abb. 125, S. 342*
von Claude Phillips Catena zugeschriebenes Gemälde, in dem sich der Künstler, die Darstellung der *hl. Familie* betreffend, eindeutig an Giorgiones *Allendale-Anbetung* orientiert hat. *Abb. 13, S. 51* Phillips folgend hat bereits Berenson auf derlei Anklänge an den Meister von Castelfranco verwiesen.[1045] Die engste Beziehung signalisiert der weißbärtige hl. Josef, der auf den Jesusknaben niederblickt und mit der sich zum Gebet bereiten Stellung der Hände sowie seinem perspektivisch verkürzten Antlitz in verblüffender Weise dem Vorbild entspricht, wobei sich bezüglich Josefs Kopfwiedergabe auch ein Vergleich mit Giorgiones *hl. Familie-Benson* aufdrängt. *Abb. 12, S. 48* Rechnet man die analog gestaltete Madonna und den knienden Hirten hinzu, ergibt dies eine flächige, geradezu reliefhafte und streng symmetrische Positionierung der Figurengruppe. Ebenso quattrocentesk die gleichmäßige Helligkeit der Bodenregion und die unatmosphärische, ohne Raumtiefe kulissenhaft hinzugefügte Landschaft. Unterschiedlich dazu Giorgiones verräumlichte Figurenkomposition,



125 *Vincenzo Catena, Anbetung der Hirten, Leinwand, 125,7 x 207,6 cm, New York, Metropolitan Museum of Art*

das in rhythmischem Wechsel eingesetzte Hell-Dunkel sowie jene die Tiefendimension auslotende Gestaltung der Landschaft. Und anstatt die Anbetungsszene, wie Giorgione im Allendale-Gemälde, vor der Geburtshöhle anzusiedeln, entscheidet sich Catena für die Dunkelfolie eines offenen Stallbaus, dessen perspektivisch angeordnetes Stützensystem er in Jacopo Bellinis Skizzenbüchern studiert haben könnte. Mit den drei auf einem Hügel emporklimmenden Festungstürmen der Rocca di Gradara (bei Pesaro) schöpft der Maler aus dem Fundus Giovanni Bellinis, der von diesem Motiv zweimal – in der *Pala di Pesaro* und im *Votivbild des Dogen Agostino Barbarigo* (Murano, S. Pietro Martire) – Gebrauch gemacht hatte.[1046] Aus all dem lässt sich folgern, dass Luccos durch Argumente Robertsons gestützte Datierung von Catenas in vielerlei Hinsicht Stil retardierendem Gemälde mit „ca. 1520–1522" nicht stimmen kann, zumal der Autor selbst den sich bei Catena erst 1515 anbahnenden Stilumbruch bestätigt. So gedacht wäre es ratsam, den Entstehungszeitraum der *Allendale-Anbetung* (um 1502–1505) als Terminus post quem für Catenas Werk als Datierungsvorschlag anzuerkennen.[1047]

Um 1520 vollzieht der Maler mit der „Verschmelzung von Farbe und Atmosphäre" (Lucco) den mit Erinnerungen an Bellinis plastische Klarheit gepaarten Entwicklungsschritt zu Giorgiones „maniera moderna".[1048] Ein herausragendes Beispiel dafür ist das stilistisch weit von seiner quattrocentesken *Anbetung der Hirten* entfernte, für S. Maria Mater Domini in Venedig geschaffene und mit 1520 datierte Altarbild *Martyrium und Vision der hl. Christina*. Die Heilige kniet am Ufer des Bolsenasees, um den Hals einen langen Strick gewunden, an dessen Ende der Mühlstein als Attribut ihres Martyriums befestigt ist. Sie wird von fünf Engeln flankiert – zwei davon versuchen, sie von der schweren Last zu befreien. Am Firmament erscheint der von einer Mandorla umhüllte Erlöser mit der Osterfahne, der ihr die Auferstehung verheißt. Unter dem Licht des Abendhimmels wandelt sich der Seespiegel in ein Olivgrün, das sich in der Baumkrone rechts oben wiederholt, mit dem grünlichen Braun am Kleid der Märtyrerin korrespondiert und

Abb. 126, S. 343

126 Vincenzo Catena, Martyrium und Vision der hl. Christina, Holz, 225 x 150 cm, Venedig, Santa Maria Materdomini



auch am Gewand eines der Engel aufscheint. Das dumpfe Olivgrün wird, nur mit einem blassen Rosa kontrastierend, zum beherrschenden Farbton des unteren Bilddrittels, des Bereichs der Seelandschaft, den Catena zu einer valeuristisch geprägten Ganzheit zusammenfasst. Dass sich dem die ikonografisch bedingte, immer noch bellinesk anmutende Figur des purpurviolett gekleideten Heilands entzieht, dadurch wohl an Transzendenz gewinnend, ist offenkundig. Über allem schwebt ein poetisch-lyrisches Flair, das in Giorgiones träumerisch-änigmatischer Landschaftsauffassung wurzelt. – Unter den der Generation Giorgiones angehörenden, in Venedig und/oder auf der Terraferma tätigen Malern waren es lediglich Tizian, Sebastiano del Piombo, Pordenone und Palma Vecchio, die sich – nach einer auf ihre frühe Schaffensphase eingeschränkten Zeit enger Verbundenheit mit der Kunst des Meisters aus Castelfranco – von ihrem Vorbild emanzipierten und ihren eigenen Stil entwickelten. Hingegen ist die Zahl jener Künstler, die zeit ihres Lebens den Bannkreis Giorgiones nicht zu durchbrechen vermochten, nur schwer überschaubar. Zu nennen sind, um nur die wichtigsten zu erwähnen, Bernardino Licinio, Giovanni Cariani, Girolamo Romanino, Rocco Marconi und Domenico Mancini, wobei sich diese Reihe anhand der Namensliste von L. Venturi, dessen Publikation zum „Giorgionismo" immer noch einen wegweisenden Stellenwert hat, erheblich ausweiten ließe. – Zusammenfassend: Die „maniera moderna" in Venedig begründend, besteht Giorgiones künstlerisch-formale Tat darin, dass sie durch ein spezifisches *sfumato* und eine durch das Licht geprägte „Farbe als Eigenwert gegenüber der Form den Vorrang erhält, dass sie sich anschickt, von den Dingen unabhängig zu werden. Damit kommt es, das ist das *geistige* Resultat des epochalen Umschwungs, zur Begründung des Poetischen in der Malerei. Die Landschaft als *Seelenlandschaft*, das Porträt als *Seelenporträt* – beide werden zum Träger lyrischer Stimmung […]. *Giorgionesk* – der Begriff wird gleichbedeutend mit venezianisch-lyrisch überhaupt – zu einem Grundbegriff [jener] *venezianità*", die in Tizians und Tintorettos Werk kulminieren sollte und keinen Geringeren als Rubens zur Überzeugung brachte: „Qui si trova la vera pittura."[1049]

ANMERKUNGEN

1 M. Hellmann, Grundzüge der Geschichte Venedigs, Darmstadt 1976, S. 140. – Die vorliegende historische Einführung überschreitet den hier behandelten kunsthistorischen Zeitrahmen und soll zum Teil schon dem 4. Band der Buchreihe zugerechnet werden.
2 H. Schreiber, Das Schiff aus Stein. Venedig und die Venezianer. München 1979, S. 195.
3 H. Kretschmayr, Geschichte von Venedig, 2. Bd., Gotha 1920, S. 448.
4 F.C. Lane, Seerepublik Venedig, München 1980, S. 404.
5 F. Kurowski, Venedig. Das tausendjährige Weltreich im Mittelmeer, München/Berlin 1981, S. 239.
6 Kretschmayr (Anm. 3), S. 48ff. – A. Zorzi, Venedig. Die Geschichte der Löwenrepublik, Frankfurt a. M. 1987, S. 385ff.
7 Lane (Anm. 4), S. 405.
8 Hellmann (Anm. 1), S. 150.
9 Schreiber (Anm. 2), S. 225.
10 G. Benzoni, Venedig und seine Geschichte, in: Venedig. Kunst und Architektur (hg. von G. Romanelli), Köln 1997, S. 22.
11 Hellmann (Anm. 1), S. 152.
12 Ebda., S. 151.
13 Zorzi (Anm. 6), S. 366.
14 Ebda., S. 371.
15 Ebda., S. 347.
16 T. Pignatti u. F. Pedrocco, Giorgione, München 1999, S. 13. – R. Marconato, Il Volto di Giorgione. La vita di un grande maestro ricostruita attraverso i suoi dipinti, Padova 2010.
17 G. d'Annunzio, Il fuoco, 1898, S. 89ff. Zit. nach A. Perissa Torrini, Dokumente, Quellen, Nachrichten, in: Giorgione. Mythos und Enigma (AK, Wien, Kunsthistorisches Museum; hg. v. S. Ferino-Pagden u. G. Nepi Scirè), Wien 2004, S. 21.
18 P. Paschini, Le collezioni archeologiche dei prelati Grimani nel Cinquecento, in: Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, 1926–27, V., S. 177.
19 G. Vasari, Le Vite de più eccellenti pittori, scultori ed architettori, Florenz (I. Ed.) 1550 und Florenz (II. Ed.) 1568.
20 Perissa Torrini (Anm. 17), S. 22.
21 Vasari 1550 (Anm. 19), S. 577 (Deutsch: L. Schorn u. E. Förster, Stuttgart/Tübingen 1843, III/1, S. 50).
22 R. Segre, A rare document on Giorgione, in: Burlington Magazine, Juni 2011, S. 383ff.
23 Vasari 1550, S. 577 (Deutsch: G. Gronau 1908, V, S. 60).
24 Eller, Giorgione. Werkverzeichnis. Rätsel und Lösung, Petersberg 2007, S. 41, 192f. – J. Anderson, Giorgione. The painter of „Poetic Brevity", Werkverzeichnis, Paris/New York 1997, S. 293 u. 294.
25 G. Robertson, Vincenzo Catena, Edinburgh 1954, S. 12.
26 Zit. nach Th. Hetzer, Venezianische Malerei. Von ihren Anfängen bis zum Tode Tintorettos, Stuttgart 1985, S. 289.
27 Vasari, Vite… 1550 (ed. C. Ricci, Milano o.J. Bd. III., S. 6f.).
28 Zit. nach E. Hüttinger, Venezianische Malerei, Zürich 1959, S. 7.
29 Eller (Anm. 24), S. 6 u. 7.
30 Vasari, Vite… 1568 (ed. G. Milanesi, Firenze 1906, Bd. VII, S. 426 f.).
31 Eller (Anm. 24), S. 7.
32 Ch. Hornig, Giorgiones Spätwerk, München 1987, S. 12.
33 Perissa Torrini (Anm. 17), S. 25.
34 Ebda., S. 24. – Präzisierend betont Maschio, dass das Leben Giorgiones keine Spuren in den Verwaltungsakten hinterlassen hat und der Künstler weder Immobilienbesitz noch in der öffentlichen Zecca veranlagtes Geld gehabt haben dürfte. Sein Name wird weder in Testamenten noch in Dokumenten angeführt, nicht einmal als Zeuge. R. Maschio (Hg.), Per la biografia di Giorgione, in: I Tempi di Giorgione, Rom 1994, S. 184.
35 G. Padoan, Il mito di Giorgione intelettuale, in: Giorgione e l'Umanesimo veneziano, Symposiumsbeiträge (hg. von R. Pallucchini) I, Florenz 1981, S. 425ff.

36 Perissa Torrini (Anm. 17), S. 23.
37 G. Pochat, Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance, Berlin/New York 1973, S. 375ff. – D. Howard, Venedig: Gesellschaft und Kultur, in: Bellini, Giorgione, Tizian und die Renaissance der venezianischen Malerei (AK, Wien, Kunsthistorisches Museum 2006/2007; hg. v. D. A. Brown u. S. Ferino-Pagden), S. 2ff.
38 Pochat (Anm. 37), S. 379.
39 W. T. Elwert, Pietro Bembo e la vita letteraria del suo tempo, in: La Civiltà Veneziana del Rinascimento, Florenz 1958, S. 127.
40 Pignatti u. Pedrocco (Anm. 16), S. 23.
41 A. Ballarin, Giorgione e la Compagnia degli Amici, in: F. Zeri (Hg.), Storia dell'Arte italiana 5, Teil 2, Turin 1983, S. 481ff.
42 Pignatti u. Pedrocco (Anm. 16), S. 27.
43 Ebda., S. 27.
44 Pochat (Anm. 37), S. 383.
45 Perissa Torrini (Anm. 17), S. 23f. u. Anm. 30.
46 Eller (Anm. 24), S. 17. – Fraglich ist, ob der von Vasari angesprochene „große Ruhm" schon zu Lebzeiten Giorgiones bestanden hatte. Dagegen spricht immerhin, dass der Künstler nach Vollendung der Fondaco-Fresken (8. November 1508) um sein von der Gutachterkommission (von Giovanni Bellini eingesetzt) empfohlenes Honorar in Höhe von 150 Dukaten feilschen musste. Die von ihm gegen die „Proveditori al Sal" eingebrachte Klage blieb erfolglos. Letztlich musste er sich mit 130 Dukaten zufriedengeben. Perissa Torrini (Anm. 17), S. 26 u. Anm. 48.
47 Perissa Torrini (Anm. 17), S. 22.
48 B. Castiglione, Libro del Cortegiano, Bd. I, Kap. XXXVII, Venedig 1528.
49 F. Sansovino, Venetia città nobilissima et singolare…, Venedig 1581, S. 56 v. – Hornig (Anm. 32), S. 12f. u. 240ff.
50 Pignatti u. Pedrocco (Anm. 16), S. 32.
51 Eller (Anm. 24), S. 20.
52 Hornig (Anm. 32), S. 14 u. 83ff. – M. Hirst, Sebastiano del Piombo, Oxford 1981, S. 4ff.
53 Zit. nach Pignatti u. Pedrocco (Anm. 16), S. 32.
54 D. Teniers, Theatrum Pictorium …, Antwerpen 1658, Nr. 18, 20, 21 u. 24. – Hornig (Anm. 32), S.14.
55 A.M. Zanetti, Della Pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V, Venezia 1771, S. 89ff. (deutsche Übersetzung von Eller [Anm. 24], S. 21f.). – Zu Zanetti vgl. G. Lorenzetti, Un dilettante incisore veneziano del XVIII secolo, A. M. Zanetti di Gerolamo, Venezia 1917.
56 P. Rylands, Palma Vecchio, Cambridge 1992, S. 244.
57 Hornig (Anm. 32), S. 15, 151 u. 238. – Gegenwärtig wird der *Seesturm* fast ausschließlich Palma Vecchio zugeschrieben. Ein Problembewusstsein bezüglich des Anteils Giorgiones scheint mittlerweile völlig verloren gegangen zu sein. Sowohl in der aktuellen Forschung (z.B. Pignatti, Eller, M. Lucco oder im Wiener AK, Mythos und Enigma 2004) als auch in den rezenten lexikalischen Giorgione-Beiträgen (P. Humfrey u. M. Kemp, in: Dictionary of Art, vol. XII, S. 668ff.; A. J. Martin, in: Saur, Bd. 54, München/Leipzig 2007, S. 459ff.) wird der *Seesturm* als Problemfall gänzlich unterschlagen.
58 J.A. Crowe u. G.B. Cavalcaselle, A history of painting in North Italy, vol. II, London 1871.
59 Hornig (Anm. 32), S. 17ff. – Hornigs Darstellung der Quellen- und Forschungslage ergänzend und aktualisierend: Ch. Hope, Giorgiones *Fortuna critica*, in: Giorgione. Mythos und Enigma (AK, Wien, Kunsthistorisches Museum, hg. v. S. Ferino-Pagden u. G. Nepi Scirè), Wien 2004, S. 41ff.
60 Crowe u. Cavalcaselle (Anm. 58), S. 138.
61 I. Lermolieff (G. Morelli), Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin, Leipzig 1880, S. 161 u. 193ff.
62 Hornig (Anm. 32), S. 18.
63 G. Morelli u. J. P. Richter, Italienische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von G. Morelli und J. Richter 1876–1891 (hg. v. I. u. G. Richter, Baden-Baden 1960; zit. als Morelli-Richter 1891), S. 416.
64 J. Cook, Giorgione, London 1900, S. 21f., 53 u. 96 – In zeitlicher Nähe zu Cook haben Berenson und L. Venturi sowie jüngst erst Eller die *hl. Familie-Benson* – entgegen einer erdrückenden Mehrheit der rezenten Forschung – Catena zugewiesen. B. Berenson, The Venetian painters of the renaissance, New York/London 1894, S. 103. – Ders., Venetian painting in America, London 1916, S. 256. – L.Venturi, Giorgione e il Giorgionismo, Milano 1913, S. 230. – Eller (Anm. 24), S. 41 u. 192. – Desgleichen wird die *Anbetung der Könige* von Eller – da angeblich „in der malerischen Ausführung erheblich zu schwach" (S. 41 u. 193) – fälschlich Catena zugeschrieben.
65 L. Justi, Giorgione, 2 Bde., Berlin 1908 u. Berlin 1937 (Neuausgabe).
66 Hornig (Anm. 32), S. 24. – Seitens der deutschsprachigen Forschung fanden Justis Giorgione-For-

schungen ungeteilte Zustimmung. Dem gegenüber war die italienische Literatur von Justis Verdiensten nicht zu überzeugen. R. Longhi, Cartella Tizianesca, in: Vita Artistica II, 1927, S. 216, bezeichnet Justis Arbeit als „curiosissimo".

67 Hornig (Anm. 32), S. 22.
68 Ebda., S. 22.
69 L. Venturi, Giorgione e il Giorgionismo, Milano 1913, S. 135, 157, 162f. u. S. 224f. – L. Hourticq, Le problème de Giorgione, Paris 1930.
70 G. M. Richter, Giorgio da Castelfranco called Giorgione, Chicago 1937, S. 60, 110 u. 226.
71 A. Ferriguto, Attraverso i „misteri" di Giorgione, Castelfranco 1933.
72 A. Bayersdorfer, A. Bayersdorfers Leben und Schriften, München 1908. – G. F. Hartlaub, Giorgiones Geheimnis. Ein kunstgeschichtlicher Beitrag zur Mystik der Renaissance, München 1925.
73 G. Tschmelitsch, Zorzo, genannt Giorgione. Der Genius und sein Bannkreis, Wien 1975. – Zu Hartlaub und Ferriguto s. Pochat (Anm. 37), S. 403, Anm. 150.
74 Hornig (Anm. 32), S. 31.
75 J. Anderson, Giorgione. The Painter of „Poetic Brevity", Paris/New York 1997, Werkverzeichnis, S. 308f. – Eller (Anm. 24), S. 132ff. – Auch P. Humfrey und M. Kemp neigen in ihrem Lexikon-Beitrag (The Dictionary of Art, vol. 12, S. 674) zu einer Zuschreibung des *Concert champêtre* an Giorgione.
76 Pignatti u. Pedrocco (Anm. 16), S. 207.
77 Dass Eller das Ende von Giorgiones Lehrzeit erst um 1501/02 annimmt, hängt damit zusammen, dass er dessen Geburtsdatum mit „etwa 1483" ansetzt, womit für ihn naturgemäß auch das Problem des von der Forschung im Rahmen der Zeitspanne von etwa 1495 bis etwa 1500 diskutierten Frühwerks des Künstlers hinfällig wird. Dementsprechend lässt er die Giorgione zuschreibbaren Gemälde mit 1503 beginnen. In Charles Hope findet er m.W. den einzigen Verbündeten, der Giorgiones Geburtsdatum sogar noch später, um 1485, ansetzt. Eller (Anm. 24), S. 16 u. 17. – C. Hope, Giorgiones Fortuna critica, in: Giorgione. Mythos und Enigma (AK hg. von S. Ferino-Pagden u. G. Nepi Scirè), Wien 2004, S. 42.
78 Vasari (Anm. 23), S. 60.
79 G. Testori, Da Romanino a Giorgione, in: Paragone 159, 1963, S. 45ff. – R. Pallucchini, Giorgione, Mailand 1955. – C. Volpe, Giorgione, Mailand 1964. – T. Pignatti, Giorgione, Venedig 1969, S. 94. – Ders., Giorgione, Mailand 1978, S. 41 u. 96. – Hornig (Anm. 32), S. 65 u. 168f. – J. Anderson, Giorgione. Peintre de la „Brièveté Poétique". Catalogue Raisonné, Paris 1996, S. 322. – Eller (Anm. 24), S. 193.
80 Hornig (Anm. 32), S. 169.
81 Alvise Vivarinis Marienbild in Il Redentore wird von Pallucchini um 1489, von Steer um 1500 datiert. R. Pallucchini, I Vivarini (Antonio, Bartolomeo, Alvise), Venedig 1962, S. 62 u. 136, Abb. 252. – J. Steer, Alvise Vivarini – his art and influence, Cambridge 1982, S. 155.
82 F. Anzelewsky, Albrecht Dürer. Das malerische Werk, Berlin 1971, S. 34f., 58f. u. 82.
83 Johannesevangelium 1,1–3: „Im Anfang war das Wort und das Wort war bei Gott […]." – M. Binder, Beiträge zu Dürers Italienreisen von 1494/1495 und 1505/1507, Dipl.phil. Graz 2002, S. 88f.
84 Cook (Anm. 64), S. 102 u. 136. – Giorgione e i Giorgioneschi, AK Venedig 1955 (a cura di P. Zampetti), S. 288. – Hornig (Anm. 32), S. 177. – A. Ballarin, Giorgione, in: Le Siècle de Titien, Paris 1993, S. 299. – Anderson (Anm. 79), S. 341. – Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 64 u. 142. – Eller (Anm. 24), S. 193.
85 Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 64.
86 Zit. nach Tschmelitsch (Anm. 73), S. 72.
87 Ebda., S. 72.
88 Cook (Anm. 64), S. 90. – Zampetti (AK Venedig, Giorgione…; Anm. 84), S. 28. – P. della Pergola, Giorgione, Mailand 1955, S. 145. – Pallucchini, Giorgione, Mailand 1955. – Tschmelitsch (Anm. 73), S. 72f. – Anderson (Anm. 79), S. 335. – Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 42 u. 92.
89 Tschmelitsch (Anm. 73), S. 79.
90 R. Pallucchini, I capolavori dei Musei Veneti, Venedig 1946, S. 123.
91 Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 43.
92 A. Morassi, Giorgione, Mailand 1942, S. 215. – Zampetti (Anm. 84), S. 28. – Ballarin (Anm. 84), S. 283.
93 Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 43. – M.A. Chiari Moretto Wiel, Per una nuova cronologia di Giulio Campagnola incisore, in: Arte Veneta 1988, S. 41ff.
94 Tschmelitsch (Anm. 73), S. 80. – Pignatti (Anm. 79), S. 133.
95 L. Coletti, Tutta la pittura di Giorgione, Mailand 1955, S. 52. – Tschmelitsch (Anm. 73), S. 80f. – Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 96. – M. Bonicatti, Aspetti dell'Umanesimo nella pittura veneta del 1455 al 1515, Rom 1964, S. 200. – M. Lucco, Giorgione, Mailand 1995, S. 152. – Anderson (Anm. 79), S. 345.

96 W. Stedman Sheard, The Widener *Orpheus*: Attribution, Type, Invention, in: Collaboration in Italian Renaissance Art, New Haven 1978, S. 189.

97 Zur Serie der *Kleinen Landschaften* zählt auch *Venus und Cupido in einer Landschaft* (Washington, National Gallery) – ein Täfelchen, das in seinen Maßen mit jenen der eben besprochenen weitgehend übereinstimmt (nur um einen cm in der Länge abweichend), demnach vermutlich für denselben *cassone* bestellt wurde. Das Bild wird von Suida, Coletti, Pignatti und Ballarin Giorgione zugeschrieben, wogegen Berenson, Lucco und Anderson dessen Autorschaft ablehnen und sich mit der Hilfsbezeichnung „anonymer Nachfolger Giorgiones" begnügen; in Ellers Monografie wird es gänzlich unterschlagen. Zwei Landschaftsausschnitte flankieren einen mit Vegetation versehenen und vom oberen Bildrand angeschnittenen Felsbrocken, der kompositionell wie ein Fremdkörper wirkt, ja geradezu an ein kulissenhaftes Versatzstück erinnert. Ebenso wenig ist zu vermuten, dass Giorgione bereit gewesen wäre, auf dem vorderen Wiesengrund, von den anderen drei Täfelchen radikal abweichend, in miniaturistischer Manier einen Blumenteppich auszubreiten – als Argument ausreichend, um das Bild aus dem Œuvre zu streichen. Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 98. – W. Suida, Die Sammlung Kress, in: Pantheon 1940, S. 174. – B. Berenson, Italian Pictures oft the Renaissance, Venetian school, vol. I, London 1957, S. 86. – Lucco (Anm. 95), S. 149.

98 Hornig (Anm. 32), S. 167f.

99 Tschmelitsch (Anm. 73), S. 74. – G. Fiocco, Giorgione, Bergamo 1948, S. 24.

100 J. Cook, Two early Giorgiones in Sir Martin Conway's collection, in: Burlington Magazine 6, 1904–1905, S. 156ff. – M. Conway, Giorgione, a new study of his art as landscape painter, London 1929, S. 31. – G. Brucher, Geschichte der venezianischen Malerei, Bd. II: Von Giovanni Bellini bis Vittore Carpaccio, Wien/Köln/Weimar 2010, S. 137ff, Abb. 61.

101 Zampetti (Anm. 84), S. 4.

102 G. Rosini, Storia della Pittura Italiana, Pisa 1843, S. 158. – Crowe u. Cavalcaselle (Anm. 58), S. 125f. – Morelli (Anm. 61), S. 188. – Mit seinen Spätdatierungen der Uffizien-Bilder bezieht Pignatti in der Forschung eine Ausnahmeposition. Völlig unverständlich datiert er das *Urteil Salomos* zunächst (1969) mit „um 1508", um sich etwa ein Jahrzehnt danach (1978) auf ca. 1500 zu korrigieren. T. Pignatti, Giorgione, Mailand 1969, S. 98. – Ders., Gli inizi di Giorgione, in: AK Giorgione a Venezia, Mailand 1978, S. 10. – Bezüglich der *Feuerprobe des Moses* plädierte Pignatti für um 1505, ein Datierungsvorschlag, der von Robertson umgehend abgelehnt wurde. In seiner Giorgione-Monografie von 1999 überlässt er die Lösung der Datierungsproblematik seinem Koautor Pedrocco, der einlenkend beide Uffizien-Bilder an den Beginn des 16. Jahrhunderts setzt. Pignatti (1969), S. 98. – G. Robertson, New Giorgione studies, in: Burlington Magazine, Aug. 1971, S. 477. – Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 112.

103 G. Gronau, Kritische Studien zu Giorgione, in: Repertorium für Kunstwissenschaft XXXI, 1908, S. 403ff. u. 503ff.

104 Für Lucco kein ausschließender Grund, die beiden Tafeln als gleichzeitig geschaffen zu sehen. Unzutreffend bezeichnet er diese als „coerenti a nivello stilistico". Lucco (Anm. 95), S. 32 u. 36.

105 G. Fiocco, La giovinezza di Giulio Campagnola, in: L'Arte 18, 1915, S. 138ff. – Ders., Giorgione, Hamburg 1941, S. 21. – Eller (Anm. 24), S. 192. – Berenson (Anm. 97), S. 84. – A. Perissa Torrini, Giorgione, Florenz 1993, S. 16. – Anderson (Anm. 79), S. 291.

106 G. Ballarin, Giorgione, in: Atti del Convegno Internazionale di Studio per il 5 centenario della nascita (hg. v. F. Pedrocco), Venedig 1979, S. 228. – P. della Pergola, Giorgione, Mailand 1955, Bildunterschrift Abb. 7. – Hornig (Anm. 32), S. 169f. u. 173.

107 L. Justi, Giorgione, Bd. 1, Berlin 1936, S. 82.

108 Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 51.

109 Tschmelitsch (Anm. 73), S. 86f.

110 Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 112.

111 Pergola (Anm. 106), S. 18ff. – G. Pochat, Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance, Berlin/New York 1973, S. 394.

112 Klauner zufolge liegt hier ein „deutlicher Versuch vor, an einen abgeschlossenen Vordergrund […] sofort den Hintergrund anzuschließen: eine geschlossene Baumgruppe – ein Requisit, das bei Giorgione zum ersten Mal auftritt –, noch aus dem Vordergrund herauswachsend, rahmt gleichzeitig den Hintergrund und gibt ihm dadurch, dass sie ihn zum Ausschnitt macht, bildhaften Charakter; seine Bezogenheit auf die Fläche wird sehr intensiv". F. Klauner, Venezianische Landschaftsdarstellung von Jacopo Bellini bis Tizian, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 54 (NF XVII), 1958, S. 135.

113 Hornig (Anm. 32), S. 173.

114 Eller (Anm. 24), S. 192.

115 Pochat (Anm. 112), S. 393f.
116 R. Arnheim, Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges, Berlin/New York 1978, S. 447ff.
117 Pochat (Anm. 112), S. 394.
118 Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 50. – Pignattis schon 1969 (Anm. 102, S. 18) vorgenommene Spätdatierung wurde von Robertson umgehend abgelehnt. G. Robertson, New Giorgione studies, in: Burlington Magazine, Aug. 1971, S. 477.
119 Eller (Anm. 24), S. 192.
120 Nochmals sei betont: Dem Versuch Ellers, die *Feuerprobe* in ihrer Gesamtheit Carpaccio zuzuweisen, muss nachdrücklich widersprochen werden. Ein Beispiel für dessen missglückte Komparationsversuche bietet der rechts außen stehende Mann, der mit Carpaccios Darstellung des hl. Rochus (Bergamo, Accademia Carrara) in der Tat nicht das Geringste gemeinsam hat. Fast schon kurios ist die Bereitschaft des Autors, ausgerechnet den „Architektursockel" und die Köpfe der beiden Jünglinge als Beitrag Giorgiones anzusehen. Eller (Anm. 24), S. 192. – Ferner besteht kein Anlass, laut Pallucchini Giorgiones Handschrift auf die Landschaft und die zentrale Figurengruppe einzuschränken. Pallucchini (Anm. 79), S. 11. – Völlig von der Hand zu weisen ist, was das gesamte Figurenensemble anlangt, Morassis Zuschreibung an Catena, zumal dessen These keinerlei Beweisführung zugrunde liegt. – Morassi (Anm. 92), S. 45.
121 Klauner (Anm. 112), S. 135.
122 Pochat (Anm. 112), S. 393. – Brucher (Anm. 100), Abb. 61.
123 Crowe u. Cavalcaselle (Anm. 58), S. 128. – Ausführliche Literaturhinweise bei Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 192.
124 I. Lermolieff (= G. Morelli), Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien zu Berlin, Leipzig 1893, S. 205. – Eller (Anm. 24), S. 193.
125 Fiocco (1941; Anm. 105), S. 20.
126 Freedberg hält die Anbetung der Könige für ein Jugendwerk Tizians und Muraro sowie Rearick plädieren für eine Zuschreibung an Sebastiano del Piombo. S. J. Freedberg, Painting in Italy, 1500 to 1600, Harmondsworth 1971. – W. R. Rearick, Chi fù il primo maestro di Giorgione?, in: Giorgione, Atti del Convegno Internazionale di Studio per il 5 Centenario della Nascita, Castelfranco, Mai 1978, Venedig 1979, S. 189.
127 Richter (Anm. 70), S. 223. – Berenson (Anm. 97), S. 84. – J. Wilde, Venetian Art from Bellini to Titian, Oxford 1974, S. 93.
128 Justi (Anm. 107), S. 89.
129 Hornig (Anm. 32), S. 51.
130 Ebda., S. 51.
131 Ebda., S. 51.
132 Ebda., S. 189.
133 Ebda., S. 190. – Für ein noch früheres Entstehungsdatum plädieren Ballarin (um 1497) und – ihm nahestehend – Lucco (Ende des Quattrocentos). Lucco (Anm. 95), S. 50. – Für einen größeren zeitlichen Spielraum (zwischen Jahrhundertbeginn und 1504) setzt sich Pedrocco ein. Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 108.
134 C.Phillips, Some Figures by Giorgione, in: Burlington Magazine 14, 1908–09, S. 337.
135 Giorgione. Mythos und Enigma (AK, Wien, Kunsthistorisches Museum; hg. v. S. Ferino-Pagden u. G. Nepi Scirè; Wien 2004), darin Text zur *hl. Familie-Benson* von D.A. Brown, Kat.-Nr. 2, S. 170f.
136 B. Berenson, The Venetian Painters of the Renaissance, New York 1894, S. 103. – Eller (Anm. 24), S. 192.
137 Berensons Zuschreibung an Catena wurde von Cook (Anm. 64), S. 96 umgehend zugunsten Giorgiones widersprochen. – Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 106. – Brown (Anm. 135), S. 170.
138 Richter (Anm. 70), S. 75. – Hornig (Anm. 32), S. 48.
139 Brucher (Anm. 100), Abb. 128.
140 Justi (Anm. 107), S. 87.
141 W. Suida, Spigolature giorgionesche, in: Arte Veneta VIII, 1954, S. 153ff. – Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 47f.
142 Brown (Anm. 135), S. 172. – J. Dunkerton, Developments in Colour and Texture in Venetian Painting of the Early 16th Century, in: F. Ames-Lewis (Hg.), New Interpretations of Venetian Renaissance Painting, London 1994, S. 63ff.
143 Justi (Anm. 107), S. 88.
144 Zu den Prinzipien *koloristischer* und *luminaristischer* Farbgebung s. E. Strauss, Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto, München/Berlin 1972, S. 21ff.

145 Hornig (Anm. 32), S. 195. – Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 106.
146 Ballarin (Anm. 84), S. 295. – Lucco (Anm. 95), S. 44.
147 Brown (Anm. 135), S. 170.
148 Bellini, Giorgione, Tizian und die Renaissance der venezianischen Malerei (AK, Wien, Kunsthistorisches Museum, hg. von D.A. Brown u. S. Ferino-Pagden, Wien 2006), darin Kat.-Text zur *Allendale-Anbetung* von M. Lucco, Kat.-Nr. 17, S. 116f.
149 Berenson (Anm. 136), S. 103. – L.Venturi, Giorgione e il Giorgionismo, Mailand 1913, S. 230.
150 Berenson (Anm. 97), S. 65.
151 F.R. Shapley, „The Holy Family" by Giorgione, in: Art Quarterly, 1955, S. 383. – Ders., National Gallery of Art, Washington. Catalogue of Italian Paintings, Washington 1979, S. 208. – Freedberg (Anm. 126), S. 87 u. 100. – Rearick (Anm. 126), S. 192.
152 Richter (Anm. 70), S. 256. – H. Tietze u. E. Tietze-Conrat, The Allendale Nativity in the National Gallery, in: Art Bulletin 31, 1949, S. 12.
153 Giorgione. Mythos und Enigma (Anm. 135), darin Kat.-Text zur Wiener *Anbetung der Hirten* von J. Anderson, Kat.-Nr. 3, S. 173. Die im Zuge der 2004 in Wien präsentierten Ausstellung durchgeführten technischen Analysen (Infrarotreflektogramm) veranlassten Anderson anzunehmen, dass die Vorgangsweise (betreffend die Pentimenti und die Unterzeichnung) bei der Ausführung der Wiener Replik exakt dieselbe war wie in den drei anderen Gemälden der Allendale-Gruppe, mithin alle vier Werke von der Hand Giorgiones stammen, womit auch geklärt war, dass es sich bei der Wiener *Anbetung* keinesfalls um eine spätere Kopie nach Giorgione oder ein Werk des 17. Jahrhunderts handelt.
154 L. Baldass u. G. Heinz, Giorgione, Wien/München 1964, S. 116. – Auf die Deutungsmöglichkeit der Bezeichnung „nocte" als „Heilige Nacht" hat Richter (Anm. 70) schon 1937 aufmerksam gemacht.
155 Anderson (Anm. 153), S. 173.
156 B. Berenson, Italian Pictures of the Renaissance, Oxford 1932, S. 576. – Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 210.
157 Anderson (Anm. 153), S. 173. – Lucco (Anm. 148), Kat.-Nr. 18, S. 120.
158 Lucco (Anm. 148), S. 117.
159 Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 52.
160 Aus dem Proto-Evangelium des Jakobus und der Legenda Aurea geht hervor, dass Maria bereits drei Meilen vor Bethlehem von den Wehen befallen wurde und das Kind in einer am Weg liegenden Höhle gebar. Tschmelitsch (Anm. 73), S. 88.
161 Lucco (Anm. 148), S. 117.
162 Hornig (Anm. 32), S. 191.
163 Pochat (Anm. 112), S. 398.
164 Ebda., S. 398.
165 Klauner (Anm 112), S. 136.
166 Ballarin (Anm. 84) – Morassi (Anm. 92), S. 164. – Lucco (Anm. 148), S. 116.
167 Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 118.
168 Hornig (Anm. 32), S. 198. – Martin bezeichnet die *Lesende Madonna* als das jüngste Bild der Allendale-Gruppe. A. J. Martin, Lexikon-Artikel zu „Giorgione", in: Saur – Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker (hg. von G. Meissner), Bd. 54, München/Leipzig 2007, S. 460. – Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 156. – Ballarin (Anm. 84), S. 283, plädiert mit 1498–99 für ein extrem frühes Entstehungsdatum. Damit rückt er die Oxforder Madonna in Giorgiones vorvenezianische Phase, somit, völlig unhaltbar, in die Nähe der *Feuerprobe des Moses*. Abzulehnen sind auch die mit 1507–08 von A. Morassi, The Ashmolian Madonna, in: The Burlington Magazine, 1951, S. 212 und Della Pergola (Anm. 106), S. 36, vorgeschlagene Spätdatierungen. Nur schwer diskutierbar ist der von Pallucchini mit 1505–1510 allzu weit abgesteckte Zeitrahmen. R. Pallucchini, Un nuovo Giorgione at Oxford, in: Arte Veneta 1949, S. 43.
169 A. J. Dezallier d'Argenville, Abrégé de la vie des plus fameux peintres, Bd. I, Paris 1762, S. 214.
170 K.T. Parker, The Tallard Madonna, in: Ashmolean Museum, Report of the Visitors 1949, S. 43. – B. Berenson, Notes on Giorgione, in: Arte Veneta VIII, 1954, S. 146.
171 Literaturangaben bei Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 156 u. 194. – F. Rusk Shapley, *The Holy Family* by Giorgione, in: Art Quarterly, 1955. – Anderson (Anm. 79), S. 334.
172 Der Versuch Ellers, diesbezüglich auch Parallelen zur *Castelfranco-Madonna* und zum *Judith-Gemälde* in St. Petersburg zu entdecken, erweist sich als wenig zielführend, zumal dort die Gesichter Mariens und Judiths frontal dargestellt sind. Eller (Anm. 24), S. 73.
173 Hornig (Anm. 32), S. 198.
174 Robertson (Anm. 118), S. 477. – Das Blau am Umhang Mariens hatte ursprünglich gewiss einen höheren Sättigungsgrad beziehungsweise eine dem Gelb und Rot vergleichbare Leuchtkraft. Sein

relativ schlechter Erhaltungszustand erlaubt darüber hinaus auch keine Rückschlüsse auf die einst wohl besser erkennbare Strukturierung der Falten.

175 Eller (Anm. 24), S. 70.

176 Zampetti (Anm. 84), S. 22. – F.M. Godfrey, The new Giorgione at Oxford, in: The Connoisseur, März 1953, S. 9. – Della Pergola (Anm. 106), S. 36.

177 L. Puppi, Giorgione e l'architettura, in: Giorgione e l'Umanesimo Veneziano, Florenz 1981, S. 343. – Robertson (Anm. 118), S. 477.

178 Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 134. – Anderson (Anm. 79), S. 298. – M. Lucco, Le „Tre Età dell'Uomo" della Galleria Palatina, Florenz 1989, S. 11–28. – D.A. Brown, Giorgione, Le tre età dell'uomo, in: Leonardo & Venezia (AK), hg. von G. Nepi Scirè u. P.C. Marani, Mailand 1992, S. 85 u. 338.

179 Crowe u. Cavalcaselle (Anm. 58), S. 502. – Morelli (Anm. 61), S. 182.

180 Longhi (1927), zit. b. Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 134 u. 193. – R. Pallucchini, Giovanni Bellini, in: AK Venedig 1949, S. 212. – Zampetti (Anm. 84), S. 94. – Heinz folgt der These Longhis und weist das Gemälde „dem engeren Kreis Giovanni Bellinis" zu. Baldass/Heinz (Anm. 154), S. 161.

181 Brucher (Anm. 100), Abb. 58 , S. 129.

182 Lucco (Anm. 178), S. 11ff.

183 B. Aikema, Giorgione und seine Verbindung zum Norden. Neue Interpretationen zur *Vecchia* und zur *Tempesta*, in: AK Giorgione. Mythos und Enigma (Anm. 135), S. 86. – Den Einfluss Leonardos auf dieses Gemälde betont D.A. Brown, in: AK Leonardo & Venezia (hg. von G. Nepi Scirè, Venedig 1992), Mailand 1992, S. 338f., Kat.-Nr. 66.

184 Ballarin (Anm. 84), S. 309.

185 AK: Bellini, Giorgione, Tizian… (Anm. 148), darin: D.A. Brown, Männerportraits, S. 240.

186 Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 60.

187 Die Datierungsvorschläge zum *Jüngling mit Pfeil* durchziehen die gesamte Schaffenszeit Giorgiones, wobei die Frühdatierungen von Ballarin (ca. 1498–99; Anm. 106, S. 229) und Lucco (um 1500; Anm. 95, S. 112.) ebenso auszuschließen sind wie die Spätdatierung von Anderson (ca. 1508–10; Anm. 79, S. 300). M. E. steht außer Zweifel, dass das Wiener Gemälde jedenfalls nach *Die drei Lebensalter* entstanden ist. So gedacht hat della Pergolas Datierungsvorschlag „1504–06" (Anm. 106, S. 28) noch heute Gültigkeit, zumal sich erst jüngst Pedrocco (Anm. 16, S. 132) der Meinung der Autorin angeschlossen hat. Auch Hornigs (Anm. 32, S. 212) etwas später angesetzte Datierung (ca. 1506/07) ist m. E. diskussionswürdig.

188 Brucher (Anm. 100), S. 126f. u. Abb. 57.

189 Anderson (Anm. 79), S. 298. – Lucco (Anm. 95), S. 78. – An sich ist gegen Ellers Datierungsvorschlag „1503" nichts einzuwenden, gäbe es nicht den unangebrachten Begleitaspekt, dass der Autor *Die drei Lebensalter* unter den beglaubigten Werken Giorgiones als ‚opus eins' führt, was wohl nicht zuletzt daraus resultiert, dass er als Geburtsdatum des Künstlers das Jahr 1483 annimmt. Eller (Anm. 24), S. 44. – Brown zufolge ist die Tafel in das Spätwerk Giorgiones einzuordnen – kaum überzeugender, wenn er als Begründung dafür lediglich einen „verstärkten Realismus" ins Treffen führt. Brown (Anm. 183, S. 85 u. 338).

190 Eller (Anm. 24), S. 45.

191 Hope (Anm. 59), S. 47.

192 Ballarin (Anm. 106), S. 231. – Eller (Anm. 24), S. 14. – G. Bandmanns Satz zit. b. Tschmelitsch (Anm. 73), S. 148.

193 Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 27.

194 A. Larchers Stich zeigt gegenüber dem Original eine beidseitige Erweiterung von etwa 12–13 cm. Ob dies den ursprünglichen Maßen des Gemäldes entspricht oder es sich dabei um eine eigenmächtige Ergänzung der Stecherin handelt, ist eine bis heute nicht restlos geklärte Streitfrage. Für die zweite Version scheint Pedrocco zu plädieren, u. zw. unter Berufung auf Fomichova, der zufolge die Anfügungen des Larcher'schen Drucks erst aus jener Zeit stammen, als das Bild Crozat gehörte. Vor allem Tschmelitsch (Anm. 73; S. 108) hat der Ansicht der Autorin widersprochen, somit die Maß-Authentizität des Larcher-Stichs bestätigt. T. Fomichova, La vera dimensione della Giuditta di Giorgione, in: Soobščenija, 1956, S.19. – Dies., The History of Giorgione's *Judith* and its restoration, in: The Burlington Magazine CXV, 1973, S. 417ff. – Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 120. – Anderson (Anm. 79), S. 292.

195 Eller (Anm. 24), S. 46.

196 D. Penther, Kritischer Besuch in der Eremitage zu St. Petersburg, in: Allgemeine Kunstchronik, Wien 1883, S. 34. – G. Morelli u. J. Richter, Italienische Malerei der Renaissance im Briefwechsel 1876–1891 (hg. v. J. u. G. Richter), Baden-Baden 1960.

197 Fomichova, 1973 (Anm. 194), S. 417ff.

198 Morelli/Richter (Anm. 196). – Ausführlich zitiert bei Anderson (Anm. 79), S. 292.
199 Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 52.
200 J. Bialostocki, La gamba sinistra della Giuditta: il quadro di Giorgione nella storia del tema, in: Giorgione *e l'Umanesimo Veneziano*, Florenz 1981, S. 193.
201 W. Steinböck, Giorgiones *Judith* in Leningrad, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Graz. 7, 1972, S. 53.
202 Ebda., S. 54.
203 Steinböcks Vergleich mit Andrea del Sartos Fresko birgt nur den Nachteil, dass dieses 1515, also erst nach Giorgiones Tod entstanden ist. Als *Missing Link* dient dem Autor ein Hinweis auf Andrea Sansovinos Skulptur der *Justitia* vom Grabmal des Kardinals Ascanio Sforza (Rom, S. Maria del Popolo), die 1504, somit etwa gleichzeitig mit Giorgiones *Judith* geschaffen, del Sartos *Justitia*-Konzeption vorwegzunehmen scheint. Steinböck (Anm. 201), S. 55 u. 56, Abb. 8 u. 10.
204 E. Wind, Giorgione's Tempesta with comments on Giorgione's poetic allegories, Oxford 1969, S. 37.
205 Justi (Anm. 65), S. 30.
206 Tschmelitsch (Anm. 73), S. 109.
207 Steinböck (Anm. 201), S. 52.
208 Eller (Anm. 24), S. 48.
209 Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 54 u. 120. – Unzureichend begründet, rückt Steinböck die Tafel mit seinem Datierungsvorschlag „um 1506/07" in die Nähe der Fondaco-Fresken, deren Entstehungszeit (1508) laut Waterhouse mit jener der *Judith* übereinstimmt; Letzteres eine m. E. völlig unhaltbare These. Steinböck (Anm. 201), S. 60. – E.K. Waterhouse, Giorgione, Glasgow 1974, S. 17.
210 Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 54 u. 124.
211 Alle im Folgenden angeführten Quellentexte bei Settis und Eller (Anm. 24, S. 50) zitiert und bibliografiert. S. Settis, Giorgione in Sizilien. Zu Datierung und Komposition der Altartafel von Castelfranco, in: AK, Giorgione, Mythos und Enigma, Wien 2004, S. 133ff.
212 J. Anderson, Some New Documents relating to Giorgione's *Castelfranco Altarpiece* and his Patron Tuzio Costanzo, in: Arte Veneta, 1973, S. 295.
213 Eller (Anm. 24), S. 50.
214 Tschmelitsch (Anm. 73), S. 97.
215 Zit. nach Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 126.
216 Richter (Anm. 70), S. 212. – A. Ballarin, Una nuova prospettiva su Giorgione: la ritratistica degli anni 1500–1503, in: Giorgione. Atti del Convegno (Anm. 126), Venedig 1979, S. 242ff. u. Anm. 20. – P. Humfrey, The Altarpiece in Renaissance Venice, New Haven/London 1993, S. 351. – Anderson (Anm. 79), S. 292. – Darüber hinaus fehlt es auch nicht an Spätdatierungsvorschlägen. Während Hartt das Gemälde mit 1508 datiert, verlegt Gioseffi dessen Entstehungszeit sogar in das letzte Lebensjahr des Künstlers (1509–1510) – beides Thesen, die sich als völlig haltlos erweisen. F. Hartt, History of Italian Renaissance Art, New York 1987, S. 589ff. – D. Gioseffi, Tiziano, Bergamo 1959, S. 47 u. 52–54. – Widersprüchlich ist Pignattis Datierungsvorschlag, wenn er einerseits die auf der Grabplatte vermerkte Jahreszahl 1504 als Terminus post quem für das Gemälde interpretiert, es „äußerstenfalls im nachfolgenden Jahr 1505" als vollendet ansieht, andererseits an anderer Stelle eine Datierung zwischen 1500 und 1504 als akzeptabel betrachtet. Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 54 u. 59.
217 Settis (Anm. 211), S. 149. – Im Folgenden betritt der Autor m. E. spekulativen Boden, wenn er Zweifel an der Korrektheit der inschriftlichen Datumsangabe erhebt. Aufgrund mangelnder Lateinkenntnisse habe der Steinmetz die Tageszählung „übersprungen". Basierend auf einer paläografischen Analyse, gelangt Settis zu vier möglichen Lesarten des Datums, unter denen er jene mit 1. August 1503 für die wahrscheinlichste hält. Basierend auf Francesco Sansovinos Text, wo von Matteos Verwundung im Casentischen Krieg und Tod in Ravenna (1504) die Rede ist, versucht Settis, Matteo Costanzos Sterbedatum durch Eingrenzung innerhalb zweier venezianischer Senatsbeschlüsse zu präzisieren. Als der Condottiere Bartolomeo d'Alviano die nur kurzfristige Besetzung des Casentino auf florentinischem Druck aufheben musste, erhielt er am 28. Januar 1503 den Befehl, sich mit seinen Truppen nach Ravenna zurückzuziehen, woraus für Matteos Todeszeitpunkt ein Terminus post quem resultiert. Matteo, der mit seinen „50 Lanzen" wohl zu den Hauptleuten D'Alvianos zählte, war gewiss auch an den Kämpfen mit Cesare Borgia in Senigallia beteiligt. Dort dürfte er sich seine Verwundung zugezogen haben, der er dann in Ravenna erlag. Bezüglich Matteos Todesdatum könnte der 19. September 1504 als Terminus ante quem gelten, als die venezianische Signoria beschloss, das in Ravenna lagernde Heer D'Alvianos aufzulösen. „Zwischen diesen beiden Zeitpunkten [beziehungsweise Regierungsbeschlüssen], also zwischen Frühling 1503 und Sommer 1504, ist also sowohl der Auftrag als auch die Ausführung der Altartafel von Castelfranco sowie deren Aufstellung in der Costanzo-Kapelle im Dom anzusetzen" – ein Datierungsvorschlag, der von der mehrheitlichen

Forschungsmeinung nur um maximal ein halbes Jahr abweicht, indessen überzeugender als diese – zusätzlich auf historischen Fakten gestützt – alle erwähnten Frühdatierungen (um beziehungsweise vor 1500) ausschließt. Ebda., S. 152f.

218 Ebda., S. 136. – Mit der Textpassage „the tomb was placed on the wall, not on the floor" unterliegt Anderson einem prekären Missverständnis. Denn: In Wirklichkeit handelt es sich nicht um die steinerne Wandplatte, die an der Wand der Kapelle angebracht ist, sondern um den Sarkophag innerhalb des Bildes. Anderson (Anm. 212), S. 298 u. Anm. 57. Mit Nachdruck wiederholt in Andersons rezenter Arbeit (Anm. 79), S. 243f. u. 293. – Mit Ausnahme von Settis wird dem Hinweis auf den „Porphyr-Sarkophag" im *Quotidiano Veneto* in der Forschung generell kaum Aufmerksamkeit gezollt. So spricht etwa Eller lediglich von einer Holzkonstruktion, die zwar „an einen Sarkophag erinnert", in Wirklichkeit aber „höchstens den Hinweis auf einen Kenotaph bietet". Eller (Anm. 24), S. 51. – Settis fragt nach der Bedeutung des Porphyr-Sarkophags für Tuzio Costanzo. In der Tat begegnet man in Italien Porphyr-Sarkophagen nur in Rom und Sizilien, vor allem in den Domen von Monreale und Palermo, wo sich die Porphyr-Sarkophage der Normannen- und Stauferherrscher befinden. So gesehen hat der *Porphyr-Sarkophag* im Altarbild von Castelfranco laut Settis „den Beigeschmack eines [königlichen] Zitats". Dies führt zur sizilianischen Herkunft der Familie Costanzo, vor allem zu Muzio Costanzo (den Großvater Matteos), der in Begleitung seines Erstgeborenen Tuzio – den jüngeren Sohn Matteo (nicht zu verwechseln mit seinem gleichnamigen Neffen) hinterließ er als Prior des Malteserordens in Messina – von Messina nach Zypern reiste, wo ihm König Jakob II. von Lusignan alsbald den Rang eines Admirals und Titel eines „Vizekönigs" verlieh – Funktionen, die er nach dem plötzlichen Tod des jungen Königs (1473) auch unter dessen Nachfolgerin, der Königin Caterina Cornaro, beibehielt. Derlei Gedanken an eine ruhmreiche Familientradition sowie das Bewusstsein seiner eigenen militärischen Leistungen – laut F. Sansovino soll ihn Ludwig XII. von Frankreich als „erste Lanze Italiens" bezeichnet haben – mögen Tuzio dazu bewogen haben, die *memoria* seines ebenso heldenhaften Sohnes mit dem im Altarbild zitierten „königlichen" Porphyr-Sarkophag zusätzlich zu nobilitieren. Settis (Anm. 211), S. 140.

219 Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 58.

220 Anderson (Anm. 219), S. 295. – Settis (Anm. 211), S. 147. – Brucher (Anm. 100), S. 94ff., Abb. 44.

221 Settis (Anm. 211), S. 154.

222 Justi (Anm. 107), S. 62.

223 Bellavitis' Perspektivstudie publiziert in: Giorgione, Atti del Convegno… (Anm. 126), S. 203. – Hornig (Anm. 32), S. 204.

224 Ellers Anschauung, wonach die Madonna „fast geradeaus blickt", beruht auf einer für die Bildinterpretation nachteiligen Fehlbeobachtung. Eller (Anm. 24), S. 51.

225 Tschmelitsch (Anm. 73), S. 100.

226 Eller (Anm. 24), S. 54.

227 Anderson, Some new documents … (Anm. 219), S. 296. – Lucco (Anm. 95), S. 68. – Settis (Anm. 211), S. 142.

228 Eller zufolge „kann man mutmaßen, dass die Madonna wahrscheinlich die Verlobte oder zukünftige Braut des Verstorbenen darstellt und so in einer tieferen Bedeutungsebene die inzwischen unrealistische Zukunft einer Familie und eines Erben symbolisiert" – eine hermeneutische These, die mir denn doch zu weit hergeholt erscheint. Eller (Anm. 24), S. 54.

229 L. Puppi, Le case di Tuzio Costanzo, in: Italia Medievale e Umanistica XIII, 1970, S. 253ff. – V. Venuti, Dell'essistenza, professione e culto di S. Nicasio martire, in: Opuscoli di autori siciliani, Catania 1758, Bd. VII, S. 47 (zitiert von Anderson [Anm. 219], S. 298).

230 Justi (Anm. 107), S. 63.

231 Eller (Anm. 24), S. 54. – Wenn Anderson die *Castelfranco-Madonna* mit „um 1500" datiert, dann wohl nicht zuletzt unter dem Aspekt einer vermeintlichen Übereinstimmung des hl. Franziskus mit jenem in Bellinis *Pala di San Giobbe*; Letzteres als Legitimation dafür, Giorgiones Altarbild der Entstehung von Giovannis *Sacra Conversazione* zeitlich anzunähern. Anderson (Anm. 219), S. 295. – Longhi zufolge steht Giorgiones Tafel in der umbrisch-emilianischen Tradition des letzten Jahrzehnts des Quattrocentos, eine – die exponierte Position der Madonna ausgenommen – sehr schwach begründete These. Dem folgend hat auch Lucco Giorgiones hl. Franziskus mit jenem aus Costas 1502 für die Chiesa dell'Annunziata in Bologna gefertigter *Sacra Conversazione* (heute in der Pinacoteca in Bologna) in Verbindung gebracht. In der Tat ist eine prinzipielle Affinität bezüglich Haltung und Statur des Heiligen nicht zu leugnen; Settis meint sogar, dass diese sich „wie Brüder gleichen". In ihrer Ausdrucksqualität sind sie indessen meilenweit voneinander entfernt. So gesehen kann Costas Franziskus Giorgione wohl nicht als Vorbild gedient haben, zumal sich die beiden Künstler in Bologna laut Quellenlage wohl kaum begegnet waren. Lucco (Anm. 95), S. 21. – Settis (Anm. 211), S. 148.

232 Settis (Anm. 211), S. 155 u. 157. – Brucher (Anm. 100), S. 113 u. Abb. 49.
233 Schon Steer hat auf den deutlichen Einfluss von Alvise Vivarinis Pala di Treviso auf Giorgiones *Castelfranco-Madonna* aufmerksam gemacht. J. Steer, Alvise Vivarini. His Art and Influence, Cambridge 1982, S. 42 u. 76. – Brucher (Anm. 100), S. 241f. u. Abb. 128.
234 Die überzeugendste Farbanalyse stammt von Justi (Anm. 107), S. 70ff.
235 Pochat (Anm. 112), S. 396.
236 Justi (Anm. 107), S. 68.
237 T. Hetzer, Venezianische Malerei. Von ihren Anfängen bis zum Tode Tintorettos, Stuttgart 1985, S. 302.
238 Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 58.
239 E. Hüttinger, Venezianische Malerei, Zürich 1959, S. 26.
240 Tschmelitsch (Anm. 73), S. 98. – Brucher (Anm. 100), S. 175ff. u. Abb. 81. – Einen entgegengesetzten Standpunkt vertritt Castelfranco, der Bellinis *Pala di San Zaccharia* als Vorbild für Giorgiones Tafel betrachtet, diese folglich nach 1505 entstanden sei. G. Castelfranco, Note su Giorgione, in: Bolletino d'Arte XL, Serie IV, 1955, S. 300.
241 Hetzer (Anm. 238), S. 296ff.
242 AK Giorgione. Mythos und Enigma (Anm. 135), darin Katalogbeitrag von G. Nepi Scirè u. S. Ferino-Pagden, Nr. 8, S. 197f.
243 A. Venturi, Storia dell'arte italiana, VII–4, 1915, S. 675f. – J. Wilde, Ein unbeachtetes Werk Giorgiones, in: Jahrbuch der Preuszischen Kunstsammlungen 52, Berlin 1931, S. 92. – Kommentierter Literaturüberblick von 1864–1981 s. Hornig (Anm. 32), S. 209.
244 Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 138.
245 Justi (Anm. 65), S. 262.
246 R. Longhi „Cartella tizianesca", in: Vita artistica II, 1927, S 220. – Lediglich Berenson nimmt – schon ein Jahr nach dem Erscheinen von Wildes Artikel – eine oppositionelle Haltung ein, indem er sich um einen Wiederbelebungsversuch von Engerths Zuschreibung an Romanino bemüht. B. Berenson, Italian pictures of the Renaissance, Oxford 1932, S. 489. – C. Hope, Giorgiones Fortuna critica (Anm. 77), Anm. 80, S. 55.
247 Brucher (Anm. 100), S. 156f. u. Abb. 66.
248 Ebda., S. 261ff. u. Abb. 141.
249 S. Ferino-Pagden, Frauenbilder – Liebesbilder, in: AK Bellini, Giorgione, Tizian … (Anm. 148), Kat.-Nr. 38, S. 208.
250 Wilde (Anm. 243), S. 96.
251 J. Steer, Alvise Vivarini. His art and influence, Cambridge 1982, Kat.-Nr. 16, S. 141, Abb. 36.
252 Ferino-Pagden (Anm. 249), S. 211. – Eine ähnliche Diptychon-These vertrat schon zuvor M. Hirst, Sebastiano del Piombo, Oxford 1981, S. 96, Anm. 25. – Auch für Helke besteht Grund zur Annahme, „*Laura* hätte sich mit ihrer Sehaufforderung über den Rahmen hinweg an ein gemalt vorhandenes Visavis gewandt und es wäre ihr der Auftraggeber des Bildes, ihr Liebhaber messer Giacomo, vielleicht als Petrarca verkleidet, *in effigie* gegenübergestanden". G. Helke, Giorgione als Maler des Paragone, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, Bd. 1, 1999, S. 30.
253 Tschmelitsch (Anm. 73), S. 326.
254 Wilde (Anm. 243), S. 97. – Diese Affinität betont auch F. Hermanin, Il mito di Giorgione, Spoleto 1933, S. 70f.
255 Wilde (Anm. 243), S. 97.
256 L. Baldass, Die Tat des Giorgione, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 51 (n.F. Bd. XV), 1955, S. 110. – Wilde (Anm. 243), S. 97.
257 R. Salvini, Giorgione: Un ritratto e molti problemi, in: Pantheon 19, 1961, S. 229. – Ferino-Pagden (Anm. 249), S. 210. – P. Holberton, Giorgione's sfumato, in: Giorgione – entmythisiert (Akten des Giorgione-Symposiums in Wien 2004), Turnhout 2006, S. 44.
258 E. Battisti, Hochrenaissance und Manierismus, Baden-Baden 1970, S. 211. – P. Humfrey, Painting in Renaissance Venice, New Haven/London 1995, S. 126. – Lucco (Anm. 95), S. 116.
259 Helke (Anm. 252), S. 14 u. 16.
260 Nepi Scirè/Ferino-Pagden (Anm. 242), S. 197.
261 G. Pozzi, Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione, in: Giorgione e l'Umanesimo veneziano (Symposiumsbeiträge, Venedig 1978), 1981, S. 320.
262 H.A. Noë, Messer Giacomo zin *Laura*, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek II, 1960, S. 1ff.
263 Helke (Anm. 252), S. 20, 27 u. 33f.
264 Eller (Anm. 24), S. 76.

265 H. Ost, Tizians sogenannte *Venus von Urbino* und andere Buhlerinnen. Festschrift für E. Trier zum 60. Geburtstag, Berlin 1981, S. 138. – Umfassende Literaturliste s. Anm. 260, S. 198.

266 A. C. Junkermann, The Lady and the Laurel. Gender and the Meaning in Giorgione's Laura in: Oxford Art Journal XVI, 1993, S. 49ff. – F. Pedrocco, L'iconografia delle cortigiane, in: AK Il Gioco dell'Amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento (Venedig 1990), Mailand 1990, S. 81ff.

267 G. Franco, Habiti delle donne veneziane intagliate in rame, Venedig um 1610, S. 11. – R. Goffen, Titian's women, New Haven/London 1997.

268 Anderson (Anm. 79), S. 208ff. u. 299f.

269 E. Verheyen, Der Sinngehalt von Giorgiones *Laura*, in: Pantheon XXVI, 1968, S. 220ff. – E.M. dal Pozzolo, Il Lauro di Laura e delle *maritate veneziane*, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XXXVII, 1993, S. 257ff. – A. Gentili, Giorgio da Castelfranco, detto Giorgione, in: Dizionario Biografico degli Italiani 55, Rom 2000, S. 358. – Nepi Scirè/Ferino-Pagden (Anm. 242), S. 197.

270 Tschmelitsch (Anm. 73), S. 324.

271 Nepi Scirè/Ferino-Pagden (Anm. 242), S. 198.

272 AK Giorgione. Mythos und Enigma (Anm. 135), darin Katalogbeitrag von F. Del Torre Scheuch, Nr. 4, S. 176f. – Ellers (Anm. 24, S. 195) Zuschreibung an Boltraffio ist m.E. völlig aus der Luft gegriffen. – Joannides maltechnisch begründete Zuschreibung an den jungen Tizian als diskutabel anzusehen, würde bedeuten – sofern man das *Giustiniani-Porträt*, wie von der Forschung mehrheitlich vorgeschlagen, noch Giorgiones früher Schaffensperiode zurechnet –, es für möglich zu halten, dass ein Auftraggeber einem erst etwa 14- bis 16-jährigen Maler die Fertigung seines Porträts anvertraut hätte. So gesehen bleibt dem Autor nichts anderes übrig, als das *Giustiani-Porträt* mit „probably 1511" zu datieren. B. Joannides, Titian to 1518, The Assumption of Genius, New Haven/London 2001, S. 206.

273 Justi (Anm. 65), S. 278. – Richter (Anm. 70), S. 82 u. 209. – P. Humfrey (Anm. 258), S. 122. – Ballarin (Anm. 84), S. 297. – Anderson (Anm. 79), S. 296. – Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 140. – Hornig fällt es anscheinend schwer, sich zwischen den beiden von ihm geäußerten Datierungsvorschlägen (1502–03 oder 1500–1502) zu entscheiden. Hornig (Anm. 32), S. 194.

274 Zitiert in Anderson (Anm. 79), S. 296.

275 Del Torre Scheuch (Anm. 272), S. 178.

276 Hornig (Anm. 32), S. 54. – Nicht zuletzt aufgrund der mehrfachen Achsenverschiebungen und des Blickkontakts des Porträtierten mit dem Betrachter ist Humfreys Behauptung „derived essentially from Bellini" gänzlich hinfällig. Humfrey (Anm. 258), S. 124.

277 Brucher (Anm. 100), S. 155ff., Abb. 69 u. 71.

278 Justi (Anm. 107), S. 49.

279 Erwähnt und zitiert bei Del Torre Scheuch (Anm. 272), S. 176.

280 Ebda., S. 176.

281 Hornig (Anm. 32), S. 55.

282 H. Theissing, Die Zeit im Bild, Darmstadt 1987, S. 41f.

283 Die wahrnehmungsspezifischen Eigenschaften der Sekundärfarben – speziell in ihrem Verhältnis zu den Primärfarben – werden von Rudolf Arnheim wie folgt beschrieben: „Die Sekundärfarben und andere Mischungen der Primärfarben beziehen ihre Eigenart daher, dass sie als Mischlinge wahrgenommen werden. Sie haben eine vibrierende Zweipoligkeit [etwa das zwischen Rot und Blau pendelnde Violett] und streben entweder zum stärkeren der zwei Pole hin oder versuchen, durch ein andauerndes dynamisches Wechselspiel das Gleichgewicht zwischen ihren beiden Ausgangspolen aufrecht zu erhalten." Arnheim (Anm. 116), S. 351.

284 N. Schneider, Porträtmalerei, Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420–1670; Köln 1994, S. 30.

285 G. Nepi Scirè, Die Accademia in Venedig. Meisterwerke venezianischer Malerei, München 1991, S. 63, Abb. 25. – L. Castelfranchi Vegas, Italien und Flandern. Die Geburt der Renaissance, Stuttgart/Zürich 1994, S. 187, Abb. 109.

286 Della Pergola (Anm. 106), S. 36f. – Perissa Torrini (Anm. 17), S. 22. – T. Schrey, Tizians Gemälde *Jupiter und Kallisto* bekannt als „Die himmlische und die irdische Liebe", in: Kunstchronik L, 1915, S. 572. – N.T. de Grummond, VV and related inscriptions in Giorgione, Titian and Dürer, in: The Art Bulletin 57, 1975, S. 346. – M. Calvesi, La „morte di bacio". Saggio sull'ermetismo di Giorgione, in: Storia dell'arte 7–8, 1970, S. 232. – Anderson (Anm. 79), S. 296f. – Lucco (Anm. 95), S. 74. – C.F. Hartlaub, Giorgiones Geheimnis. Ein kunstgeschichtlicher Beitrag zur Mystik der Renaissance, München 1925, S. 66ff.

287 M. Michiel, Der Anonimo Morelliano (Marcantonio Michiel's Notizia d'opera del disegno), hg. u. übers. v. Th. v. Frimmel, Wien 1988, S. 88 u. 104. – Venturi (Anm. 149), S. 73.

288 Berenson (Anm. 136), S. 95. – Ders. (Anm. 97), S. 84.
289 Zit. nach AK Giorgione. Mythos und Enigma (Anm. 135), darin Katalogbeitrag v. M. Koos, Nr. 6, S. 184. – Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 132.
290 G. Gronau, Giorgione, in: Thieme/Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, XIV, Leipzig 1921, S. 87. – Freedberg (Anm. 126), S. 476. – S. Schröer – Trambowsky, Giorgione. *Knabe mit Pfeil*, in: AK Venezia: Kunst aus venezianischen Palästen: Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert, Bonn 2002, S. 159, Nr. 85.
291 AK Giorgione. Mythos und Enigma (Anm. 135), darin Katalogbeitrag v. M. Koos, Nr. 6, S. 186.
292 Umfassende Literaturhinweise bei Hornig (Anm. 32), S. 212, und Koos (Anm. 291), S. 184. Auszuscheiden ist m. E. Joannides Identifikation des Knaben mit Paris, der als Erwachsener Achilles mit seinem Bogen tötet. Joannides (Anm. 272), S. 247.
293 Hornig (Anm. 32), S. 212.
294 P. Holberton, Of Antique and Other Figures. Metaphor in Early Renaissance Art, in: World and Image 1, 1985, S. 53ff.
295 Koos (Anm. 291), S. 184ff. – H. Friedrich, Epochen der italienischen Lyrik, Frankfurt a.M. 1964, S. 79ff. – R.H. Cline, Heart and Eyes, in: Romance Philology 25, S. 263ff.
296 Plutarch, Questiones conviviales (ed. übers. v. A. Clement u. H. B. Hoffleit), Moralia 681, Buch 5, 7, S. 421ff. Bd. VIII, Cambridge 1969.
297 Zit. nach Koos (Anm. 291), S. 184.
298 Leonardo da Vinci, Traktat von der Malerei (übers. v. H. Ludwig und ed. v. N. Herzfeld), Jena 1925, Kap. 28, 24. – J. Shearman, Only Connect … Art and the Spectator in the Italian Renaissance, Princeton 1992, S. 112ff.
299 Koos (Anm. 291), S. 186. – Zur Parallelsetzung von *penna* und *penello* in ikonischen Gedichten vgl. L. Freedman, Titian's Portraits through Aretino's Lens, Pennsylvania 1995, S. 25ff.
300 V. Markova, I Leonardeschi a Milano, Mailand 1991.
301 Koos (Anm. 291), S. 186.
302 G. Ruggiero, The Boundaries of Eros: Sex, Crime and Sexuality in Renaissance Venice, New York 1985.
303 Ballarin (Anm. 84), S. 306. – Lucco (Anm. 95), S. 112. – Della Pergola (Anm. 106), S. 28. – Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 60 u. 132. – Die solitären Datierungsvorschläge 1507 und 1508 werden von Eller und Koos nicht näher begründet.
304 Eller (Anm. 24), S. 108. – Richter (Anm. 70), S. 220.
305 Pignatti (Anm. 79), S. 108. – Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 180. – Ballarin (Anm. 84), S. 347. – Lucco (Anm. 95), S. 126. – AK Giorgione. Mythos und Enigma (Anm. 135), darin Katalogbeitrag zu Giorgiones *Terris-Porträt* von J. Anderson, Nr. 9, S. 202. – Die zu dem Knaben mit Pfeil bestehende Affinität und damit implizit auch dessen zeitliche Nähe zum Hirtenknaben mit Flöte wurden u. a. von Della Pergola (Anm. 106, S. 28) und Zampetti (Anm. 84, S. 40) hervorgehoben, was die Plausibilität meines obigen Datierungsvorschlags bezüglich des *Hirtenknaben* zu erhärten scheint.
306 Eine genauere Darstellung des Forschungsstands bei Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 180 u. 195f. – J. Sherman, The Early Italian Pictures in the Collection of her Majesty the Queen, Cambridge 1983, S. 253. – Anderson (Anm. 79), S. 327. – P. Humfrey, Titian. The Complete Paintings, Ghent 2007, S. 64.
307 Hornig (Anm. 32), S. 206. – Tschmelitsch (Anm. 73), S. 345ff. – Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 182f. – AK Giorgione. Mythos und Enigma (Anm. 135), darin Katalogbeitrag von G. Nepi Scirè, Nr. 14, S. 219ff., darin auch umfassendes Literaturverzeichnis. – AK Bellini. Giorgione. Tizian (Anm. 148), darin Katalogbeitrag von S. Ferino-Pagden, Nr. 39, S. 212f.
308 P. Meller, *La Madre di Giorgione*, in: Giorgione. Atti del Convegno (Anm. 126), S. 109ff.
309 G. Pochat, Bildzeit, Bd. 3, in Druck, o.S.
310 A. Ravà, Il *camerino delle antigaglie* di Gabriele Vendramin, in: Nuovo Archivio Veneto, n.S. XXII, S. 178.
311 Zit. nach Nepi Scirè (Anm. 307), S. 219.
312 S. Moschini Marconi, Gallerie dell'Accademia di Venezia, Opere d'arte del secolo XVI, Rom 1962, S. 124.
313 V. Moschini, *La Vecchia* di Giorgione nel suo aspetto genuino, in: Arte Veneta III, S. 180ff. – G. Nepi Scirè, Die Accademia in Venedig. Meisterwerke venezianischer Malerei, München 1991, S. 138.
314 E. Panofsky, Problems in Titian mostly iconographic, New York 1969, S. 91. – Eller (Anm. 24), S. 194f. Zuschreibung an Tizian schon vor Panofsky durch M. Muraro, Les Trésor de Venice, Genf 1963, S. 168.
315 Nepi Scirè (Anm. 307), S. 220. – AK Giorgione a Venezia (Galleria dell'Accademia, 1978), darin Katalogbeitrag von S. Moschini Marconi, S. 143ff., Röntgenaufnahme Abb. 132, Mailand 1978.

316 Tschmelitsch (Anm. 73), S. 347f.
317 Pochat (Anm. 309), o.S.
318 B. Berenson, Notes on Giorgione, in: Arte Veneta VIII, 1954, S. 145.
319 W. Suida, Giorgione. Nouvelles attributions, in: Gazette des Beaux-Arts XIV, 1935, S. 86. – E. Panofsky, Studies in Titian, Mostly iconographic, London 1969, S. 90f.
320 P. Vescovo, Col Tempo: L'allegoria e l'ultima verità del ritratto, in: Eidos 10, 1992, S. 47ff. – A. Ballarin, Giorgio di Castelfranco, dit Giorgione, La Vecchia, in: AK Le siècle de Titian. L'âge d'or de la peinture à Venise, Paris 1993, S. 320ff.
321 A. Dülberg, Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin 1990, S. 50.
322 Nepi Scirè (Anm. 307), S. 219.
323 E. Battisti, Rinascimento e Barocco, Turin 1960, S. 155. – Das Sonett Panfilo Sassos zit. in: AK Bellini. Giorgione. Tizian (Anm. 148), darin Katalogbeitrag von Ferino-Pagden, Kat.-Nr. 39, S. 214.
324 Nepi Scirè (Anm. 307), S. 222.
325 Ferino-Pagden (Anm. 307), S. 212.
326 G. Boehm, Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance, München 1985, S. 107ff. – B. Aikema, Giorgione und seine Verbindung zum Norden. Neue Interpretationen zur *Vecchia* und zur *Tempesta*, in: AK Mythos und Enigma (Anm. 135), S. 85ff.
327 Aikema (Anm. 226), S. 93.
328 Pochat (Anm. 309), o.S.
329 Brucher (Anm. 100), S. 343 u. Abb. 194. – A. Gentili, A proposito di Giorgione: aspirazioni, esiti e limiti dell'iconologica, in: Giorgione – entmythisiert, Akten des Giorgione-Symposiums in Wien 2004, Turnhout 2006, S. 93ff.
330 Baldass/Heinz (Anm. 154), S. 35.
331 Ebda., S. 155. – A. Dülberg, Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin 1990, S. 49.
332 Morassi (Anm. 92), S. 103.
333 F. Anzelewsy, Albrecht Dürer. Das malerische Werk, Berlin 1991, S. 82f. u. 210f. – M. Binder, Albrecht Dürers Tafelgemälde „Brustbild eines jungen Mannes/Altes Weib mit Geldbeutel" im Kunsthistorischen Museum in Wien. Eine neue Deutung, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien, 55. Jg, Nr. 1/2, 2003, S. 11ff.
334 J. Anderson, A. Further Inventory of Gabriel Vendramin's Collection, in: Burlington Magazine, CXXI (1979), S. 639ff.
335 Anderson (Anm. 79), S. 302f. – Ferino-Pagden (Anm. 307), S. 212.
336 Aikema (Anm. 326), S. 91, Abb. 9. – AK Leonardo & Venezia (Venedig 1992, hg. von Nepi Scirè u. P.C. Marani), Mailand 1992, darin Kat.-Beitr. v. Nepi Scirè, Nr. 62, S. 326f.
337 Dülberg (Anm. 331), S. 160. – Aikema (Anm. 326), S. 91.
338 Pochat (Anm. 309), o.S. – Extreme Früh- und Spätdatierungen – wie etwa 1502/03: Ballarin (Anm. 84), S. 320, oder um 1510: Ferino-Pagden (Anm. 307), S. 212 – sind m. E. als unzureichend begründet abzulehnen.
339 Richter (Anm. 70), S. 226. – G. Fiocco, Giorgione, Bergamo 1948, S. 33. – Berenson (Anm. 97), S. 125. – L. Magugliani, Introduzione a Giorgione ed alla pittura veneziana del rinascimento, Mailand 1970, S. 153. – Kritische Literaturangaben bis 1987 bei Hornig (Anm. 32), S. 231f.
340 AK Giorgione. Mythos und Enigma (Anm. 135), darin Kat.-Beitr. v. J. Anderson, Nr. 9, S. 202ff.
341 Ebda., S. 202. – Pignatti (Anm. 79), S. 69 u. 113. – Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 178.
342 Ebda., S. 79.
343 Eller (Anm. 24), S. 140.
344 K. Garas, Bildnisse der Renaissance. II. Dürer und Giorgione, in: Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae XVIII, 1–2, S. 125ff.
345 Anderson (Anm. 340), S. 204.
346 A. Ballarin, Giorgio de Castelfranco, dit. Giorgione, Portait de jeune homme, in: AK Le Siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venice, Paris 1993, S. 324ff. – Lucco (Anm. 95), S. 124. – Anderson (Anm. 349), S. 204.
347 Della Pergola (Anm. 106), S. 30.
348 Eller (Anm. 24), S. 138. – Auch Hornig plädiert mit „1509 oder 1510" für eine Spätdatierung des *Terris-Porträts*, obschon er Pignattis Leseart der inschriftlichen Jahreszahl als 1510 als „willkürlich" kritisiert. Hornig (Anm. 32), S. 231.
349 Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 186.
350 Suida (Anm. 141), S. 165. – W. Paatz, Giorgione im Wetteifer mit Mantegna, Leonardo und Miche-

langelo, Heidelberg 1959, S. 19. – Tschmelitsch (Anm. 73), S. 125. – Ballarin (Anm. 106), S. 236. – Anderson (Anm. 79), S. 304.

351 AK Giorgione. Mythos und Enigma (Anm. 135), darin Kat.-Beitr. v. S. Ferino-Pagden, Nr. 12, S. 212.

352 Schröer-Trambowsky (Anm. 290), Nr. 86.

353 Eller (Anm. 24), Abb. WVZ 67, S. 185.

354 B. Berenson, Italian pictures of the Renaissance, Oxford 1932, S. 594. – Richter (Anm. 70), S. 254.

355 Battisti (Anm. 258), S. 119.

356 Ferino-Pagden (Anm. 351), S. 212.

357 Ballarin (Anm. 216), S. 236.

358 Die problematische Auffassung, wonach es sich hier um eine Porträtdarstellung G. Marcellos handelt, wird auch von Anderson vertreten. Anderson (Anm. 79), S. 304.

359 Ferino-Pagden (Anm. 351), S. 122. – Anderson (Anm. 79), S. 304. – Eller (Anm. 24), S. 122.

360 Tschmelitsch (Anm. 73), S. 125.

361 Zampetti (Anm. 84), S. 78. – Salvini (Anm. 257), S. 98. – Hornig (Anm. 32), S. 197.

362 AK Giorgione, Mythos und Enigma (Anm. 135), darin Kat.-Beitr. v. S. Ferino-Pagden, Nr. 18, S. 234f.

363 Justi (Anm. 65), S. 199ff.

364 Kritische Darstellung des Forschungsstands bis 1987 bei Hornig (Anm. 32), S. 214f.

365 Ebda., S. 213.

366 Eller (Anm. 24), S. 115.

367 A. Perissa Torrini, Giorgione, Florenz 1993, S. 148. – Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 199.

368 Tschmelitsch (Anm. 73), S. 132.

369 Zit. nach Eller (Anm. 24), S. 115.

370 Justi (Anm. 107), S. 203.

371 Eller (Anm. 24), S. 114.

372 Ch. Hornig, Giorgiones Spätwerk, in: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Serie III, VI, S. 918 u. 926.

373 Hornig (Anm. 32), S. 214.

374 Eller (Anm. 24), S. 115.

375 AK Giorgione. Mythos und Enigma (Anm. 135), darin Kat.-Beitr. v. Ferino-Pagden, Nr. 17, S. 232.

376 A. Gentili, Giorgione, in: Malerei in Venedig, München 2003, S. 190.

377 Pochat (Anm. 112), S. 400.

378 D. Rosand, Die venezianische Malerei im 16. Jahrhundert, in: Venedig. Kunst & Architektur (hg. v. G. Romanelli), Bd. I, Köln 1997, S. 394f. – E. Hüttinger, Venezianische Malerei, Zürich 1959, S. 26.

379 A.K. Giorgione. Mythos und Enigma (Anm. 135), darin Kat.-Beitr. zu Giorgiones *La Tempesta* von G. Nepi Scirè, Nr. 7, S. 188ff.

380 Nepi Scirè (Anm. 285), S. 136.

381 Nepi Scirè (Anm. 379), S. 188.

382 Justi (Anm. 65), S. 93. – H.A. van den Berg-Noe, Lorenzo Lotto e la decorazione del coro ligneo di S. Maria Maggiore in Bergamo, in: Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome, XXXVI, 1974, S. 153.

383 Nepi Scirè (Anm. 333), S. 188 u. 190.

384 F. Wickhoff, Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen XIX, 1895, S. 34ff.

385 N. Huse u. W. Wolters, Venedig. Die Kunst der Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei 1460–1590, München 1996, S. 291.

386 Hornig (Anm. 32), S. 185.

387 Justi (Anm. 107), S. 121ff.

388 Hornig (Anm. 32), S. 181.

389 Nepi Scirè (Anm. 333), S. 192.

390 Eller (Anm. 24), S. 98.

391 Hetzer (Anm. 238), S. 309.

392 Eller (Anm. 24), S. 95.

393 Arnheim (Anm. 116), S. 447ff.

394 L. Dittmann, Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung, Darmstadt 1987, S. 170.

395 Justi (Anm. 107), S. 129.

396 R. Arnheim, Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste, Köln 1982, S. 238.

397 P. v. Naredi-Rainer, Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst, Köln 1982, S. 42.

398 Hornig (Anm. 32), S. 182. – Dazu ergänzend Pochat (Anm. 309), o. S.: „Der Renaissance vertraut und teuer war die Vorstellung eines harmonischen Kosmos und die Integration des Menschen in den lebenden Organismus der Welt."

399 A. Ferriguto, Il significato della *tempesta* di Giorgione, Padua 1923, S. 9. – Ders., Attraverso i *misteri* di Giorgione, Castelfranco Veneto 1933, S. 131f. – G. Pochat, Giorgione's Tempesta, Fortuna and Neo-Platonisme, in: Konsthistorisk Tidskrift, 39, 1970, S. 14ff. – Ders., Giorgione's Tempesta, Fortuna and Neo-Platonisme, in: Kunst, Kultur, Ästhetik, gesammelte Aufsätze, Wien/Berlin 2009, S. 7ff.

400 E. Wind, Giorgione's Tempesta, with comments on Giorgione's poetic allegories, Oxford 1969, S. 33.

401 Pochat (Anm. 309), o.S. – G. Tschmelitsch, „Harmonia est discordia concors". Ein Deutungsversuch zur Tempesta des Giorgione, Wien 1966, S. 146.

402 Im Folgenden eine Auflistung jener auf spezifischen Quellentexten fußenden und vor allem namentlich konkreter Personenpaare betreffenden Deutungshypothesen, die in der Fachliteratur am häufigsten rezipiert werden. Besonders informativ dafür Hornigs kritisch kommentierte, bis 1987 reichende und exakt bibliografierte Zusammenfassung. Hornig (Anm. 32), S. 183f. – 1. „Ovid: Deukalion und Pyrrha" (Schrey, 1915); 2. „Siegfried und Genovefa" (Parpagliolo, 1937); 3. „Baal und Astarte" (De Minerbi, 1939); 4. „Auffindung des Paris" (Morassi, 1942); 5. „Io und Jupiter" (Battisti, 1957); 6. „Auffindung des Moses" (Calvesi, 1962); 7. „Geschichte des hl. Theodor" (De Grummond, 1972); 8. „Danae und Perseus" (Parronchi, 1976); 9. „Adam und Eva" (Settis, 1978); 10. „Hagar und Ismael" (Kilpatrick, 1997).

403 L. Stefanini, La *Tempesta* di Giorgione e la Hypnerotomachia Polifili di Francesco Colonna, in: Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti LVIII, 1–17, 1941/42. – Ders., La *Tempesta* di Giorgione, Padua 1955. – Hornig (Anm. 32), S. 183.

404 J. Rapp, Die „Favola" in Giorgiones Gewitter, in: AK Giorgione. Mythos und Enigma (Anm. 135), S. 119ff.

405 Hornig (Anm. 32), S. 167f. – Anderson (Anm. 79), S. 117.

406 Rapp (Anm. 404), S. 122.

407 Wind (Anm. 400), Abb. 14 u. 15.

408 Aikema (Anm. 326), S. 95f. – B. Aikema u. A.J. Martin, Venezia e la Germania: Il primo Cinquecento, in: AK Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai Tempi di Bellini, Dürer, Tiziano (a cura di B. Aikema e L. Brown), Venedig 1999, S. 337ff. – Bezüglich der Datierung der *Tempesta* gibt es eine erhebliche, von 1500–1510 reichende Spannweite von Vorschlägen, wobei die allzu frühen und späten auszuschließen sind. Um nur einige Beispiele zu nennen: Hornig (Anm. 32), S. 186: um 1500–1504; Cook (Anm. 64), S. 10: um 1500; Anderson (Anm. 79), S. 301: „zu Beginn der Karriere des Malers". – Richter (Anm. 70), S. 78: um 1505; Nepi Scirè (Anm. 285), S. 136: nach 1505. – Rosand (Anm. 332), S. 394: um 1510. – Eine qualifizierte Mehrheit von Experten – darunter auch Pedrocco (Anm. 16, S. 146) – setzt sich m. E. zu Recht für eine Datierung in die mittlere Schaffensperiode Giorgiones ein, folglich für eine Zeitspanne zwischen 1506 und 1508 (zwischen der *Laura* und den *Fondaco-Fresken*, den chronologisch gesicherten Fixpunkten).

409 Pochat (Anm. 111), S. 406. – Hetzer (Anm. 237), S. 304.

410 Übersetzung des Michiel-Textes ins Deutsche s. AK Giorgione. Mythos und Enigma (Anm. 135), darin Kat.-Beitr. zu *Drei Philosophen* v. G. Nepi Scirè und S. Ferino-Pagden, Kat.-Nr. 5, S. 179.

411 Ebda., S. 180. – J. Anderson, Allegorien und Mythologien, in: AK Bellini. Giorgione. Tizian (Anm. 148), S. 162.

412 C.v. Mechel, Verzeichniß der Gemälde der K.K. Bilder Gallerie in Wien, Wien 1783, S. 10, Nr. 36. – A. Berger, Inventar der Kunstsammlungen des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses I, 1883, S. LXXIXff. – E. Engert, Catalog der K.K. Gemäldegalerie im Belvedere zu Wien, Wien 1864, S. 16.

413 In Hornigs Literaturliste exakt bibliografiert. Hornig (Anm. 32), S. 200f.

414 Nepi Scirè u. Ferino-Pagden (Anm. 411), S. 179. – J. Wilde, Röntgenaufnahmen der *Drei Philosophen* Giorgiones mit der *Zigeunermadonna* Tizians, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien VI, 1932, S. 141ff. – F. Klauner, Zur Symbolik von Giorgiones *Drei Philosophen*, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien LI, 1955, S. 145ff. – S. Settis, La *Tempesta* interpretata. Giorgione, i commitenti, il soggetto, Turin 1978, S. 41. – M.T. de Grummond, Giorgione's *Tempest*: The Legend of St. Theodore, in: L'Arte Veneta V, 18–20, 1972, S. 41.

415 Hornig (Anm. 32), S. 199.

416 Justi (Anm. 107), S. 21f.

417 Hetzer (Anm. 237), S. 305 u. 306.

418 Ebda., S. 305.
419 P. Meller, I Tre Filosofi di Giorgione, in: Giorgione e l'Umanesimo veneziano (Symposiumsbeiträge, Venedig 1978), 1981, S. 227ff.
420 Siehe Wildes Rekonstruktionsversuch auf Basis des Röntgenfotos, abgebildet bei G. Pochat, Giorgiones *Drei Philosophen* im Lichte der zeitgenössischen Naturphilosophie, in: Kunst, Kultur, Ästhetik. Gesammelte Aufsätze (hg. v. J.K. Eberlein), Berlin 2009, S. 35ff., Abb. 4.
421 Hornig (Anm. 32), S. 46.
422 Wilde (Anm. 414), S. 233. – Ferriguto, Attraverso i *misteri* di Giorgione (Anm. 353), S. 76ff.
423 Anderson (Anm. 79), S. 298. – K. Zeleny, Zur Identifizierung von Giorgiones *Drei Philosophen*, in: Vernissage Nr. 12, 2006, S. 40ff.
424 R. Wischnitzer-Bernstein, The three philosophers by Giorgione, in: Gazette des Beaux-Arts, 87, 27, 1945, S. 193ff. – B. Nardi, I *Tre Filosofi* di Giorgione, in: Il Mondo, 23. 8. 1955, S. 23.
425 G. Heinz-Mohr, Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, München 1988[10], S. 77 u. 102. – Klauner (Anm. 414), S. 152f. u. 158f. – Pochat (Anm. 420), S. 37.
426 Helke (Anm. 252), S. 35ff. – Eller (Anm. 24), S. 83.
427 G.F. Hartlaub, Zu den Bildmotiven des Giorgione, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft VII–VIII, 1953–1954, S. 57ff. – CH. Hornig, Una nuova proposta per i Tre Filosofi, in: Giorgione. Atti del Convegno (Anm. 126) 1979, S. 47.
428 P.D. Moser, Nochmals zu den *Drei Philosophen*: Ist der „Giorgione-Code" im Kunsthistorischen Museum wirklich geknackt worden?, in: Was aus Fehlern zu lernen ist – in Alltag, Wissenschaft und Kunst (hg. v. O. Neumaier), Wien-Münster 2010, S. 168.
429 Ebda., S. 174.
430 L.H. Heydenreich u. G. Passavant, Italienische Renaissance. Die großen Meister in der Zeit von 1500–1540, München 1975, S. 287. – Ferriguto (Anm. 399), S. 61f.
431 G.C. Argan, Storia dell'arte italiana 3, Florenz 1977, S. 112.
432 M. Gabriele, Die drei Philosophen, die Weisen aus dem Morgenland und das Nokturlabium, in: Giorgione. Mythos und Enigma (Anm. 135), S. 79ff; darin auch die Abbildung eines Nokturlabiums (Holzschnitt aus der Cosmographia von Petrus Apianus).
433 Wischnitzer-Bernstein (Anm. 424), S. 193.
434 Zeleny (Anm. 423), S. 40ff. – Moser (Anm. 428), S. 189. – Völlig unhaltbar ist m. E. Gentilis These, wonach neben Moses als dem Repräsentanten des Judentums (m. E. vertretbar) Mohammed als Begründer des Islams und, verkörpert im Jüngling, gar der Antichrist in Erscheinung treten. A. Gentili, Giorgiones Spuren. Die jüdische Kultur und die astrologische Wissenschaft, in: Giorgione. Mythos und Enigma (Anm. 135), S. 79ff.
435 Die „Moses-Theorie" vertreten u. a. M. Calvesi, La *morte di bacio* sull'ermetismo di Giorgione, in: Storia dell'arte 7–8, 1970, S. 184, und S. Cohen, A New Perspective on Giorgione's *Three Philosophers*, in: Gazette des Beaux-Arts CXXVI, 1995, S. 53.
436 Moser (Anm. 428), S. 175.
437 Ebda., S. 190 u. 191.
438 Borchhardt-Birbaumer, Zur Aktualität toleranter Dialoge: Giorgione und Ramon Lull, in: Giorgione. Mythos und Enigma (Anm. 135), S. 71ff.
439 Ebda., Ramon Lull zit. S. 71.
440 Zu Ferrigutos Theorie s. Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 164.
441 Wind (Anm. 400), S. 5f.
442 Pochat (Anm. 420), S. 38, 39, 40 u. 48. Die Datierungsvorschläge der neueren Forschung reichen von ca. 1503 bis ca. 1508, wobei die frühen ebenso auszuschließen sind wie die späten. Während Hornig (Anm. 32, S. 200) die *Drei Philosophen* „kurz nach der *Allendale-Gruppe* und kurz vor der *Castelfranco Madonna*", also um „1503/04" datiert, plädieren Lucco (Anm. 95, S. 105) und Nepi Scirè/Ferino-Pagden (Anm. 409, S. 182) – ohne jegliche Begründung – für ca. 1504. Pedroccos Spätdatierung („um 1508") beruht auf einem Analogieverweis auf Giovanni Bellinis 1514 datiertes *Götterfest*, in dessen ursprünglichem Konzept (laut Röntgenaufnahme) auch in der linken Bildhälfte eine Gruppe lichtdurchlässiger Baumstämme – vergleichbar mit jener in Giorgiones Gemälde – vorgesehen war (s. Brucher [Anm. 100, S. 181]). Selbst wenn Bellinis Erstfassung, wie häufig angenommen, schon fünf Jahre vor der Vollendung des *Götterfests*, also um 1509, entstanden war, bedeutet dies nicht zwingend, dass Giorgione die *Drei Philosophen* kurz davor gemalt hat. Bewiesen wird dadurch lediglich, dass Bellini sich hier die Baumgruppe des jungen Kollegen zum Vorbild genommen hat. Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 166. Am plausibelsten ist m. E. Andersons Datierungsvorschlag (ca. 1506) mit klarem Bezug auf Giorgiones mittlere Schaffensperiode. Anderson (Anm. 410, S. 164). – Für einen größeren zeitlichen Spielraum („ca. 1506-08") plädiert Pochat (Anm. 111, S. 406), womit

sich die Frage stellt, ob die *Drei Philosophen* vor oder nach der *Tempesta* entstanden sind. M.E. trifft Ersteres zu, zumal sich das Wiener Gemälde mit seinem Linearismus und zum Teil gesättigtem Kolorit von der erheblich malerischeren beziehungsweise valeuristischen Ausführung der *Tempesta* deutlich unterscheidet.

443 A.J. Martin, Lexikon-Artikel zu „Giorgione" (Anm. 168), S. 461. – AK Giorgione. Mythos und Enigma (Anm. 135), darin Kat.-Beitr. v. S. Rossi, Nr. 13, S. 215ff.

444 G.M. Thomas, Milesios Beschreibung des Deutschen Hauses in Venedig, München 1881, S. 43.

445 L. Dolce, Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino, ed M.W. Roskill, New York 1968, S. 116 u. 186.

446 Ellers Argumentation, weshalb Tizian erst in Vasaris zweiter *Viten*-Ausgabe Aufnahme finden konnte, ist äußerst problematisch, wiewohl lesenswert. Danach sei Tizian „sehr daran interessiert [gewesen], seinen […] berechtigten Ruhm durch eine weitere Ausdehnung seiner Schaffensdauer in seine Jugendzeit […] zu mehren. Da kaum jemand, der am Bau und der künstlerischen Ausgestaltung Beteiligten 1568 mehr am Leben und somit betroffen war, konnte Tizian die bewusste Streuung der Legende seiner Autorschaft wagen". Eller (Anm. 24), S. 103. Kurz: Tizians Erwähnung bei Vasari – nicht mehr als ein unkritisches Entgegenkommen? Tizians Degradierung zum Gehilfen Giorgiones begründet Eller wiederholt dahin gehend, dass Tizian in den „vorhandenen Dokumenten" nie erwähnt wird. Dieses Argument ist keineswegs schlagend, zumal auch Giorgiones Name in einem zeitgenössischen Dokument – bezüglich des Honorarstreits vom 11. Dezember 1508 – nur ein einziges Mal genannt wird. Erinnert sei nur daran, dass Dolce (1557), F. Sansovino (1581) und Ridolfi (1648) Tizian ausdrücklich als Freskanten der Merceria-Seite bezeichnen. Zumindest den beiden Erstgenannten wird man – vermittelt durch Zeitzeugen der Fondaco-Freskierung – einen glaubhaften Quellenwert nicht absprechen können. Bibliografiert in Hornigs kritischer Literaturliste (Anm. 32), S. 224.

447 Thomas (Anm. 444), S. 43. – Wie einem Stich des 17. Jahrhunderts von Rafael Custos zu entnehmen ist, malte Giorgione im Innenhof, von dessen Freskierung nicht die geringste Spur erhalten geblieben ist, „Arabesken, Landschaften, Köpfe antiker Imperatoren, große und kleine Kinder, Maskarons u.a.". Wie man sich die „großen und kleinen Kinder" vorzustellen hat, darüber gibt der schon im 19. Jahrhundert von der Westfassade abgelöste, höchst dynamisch konzipierte *Putto alato* (ehemals im Besitz Ruskins, heute in einer Privatsammlung aufbewahrt) Auskunft. Abb. in AK Mythos und Enigma (Anm. 135), S. 218. – Anderson (Anm. 79), S. 312. – R. Rossi, Fondaco dei Tedeschi, in: AK Giorgione. Le maraviglie dell'arte, Venedig 2003, S. 150ff.

448 F. Valcanover, Gli affreschi di Tiziano al Fondaco dei Tedeschi, in: Arte Veneta XXI, S. 266ff. – Ders., Tiziano Vecellio, *Giuditta* (*La Giustizia*); *Combattimento di uomini e mostri* […], in: AK Giorgione a Venezia, 1978, S. 130ff.

449 A.M. Zanetti, Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani, Venezia 1760, IV. – Ders., Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V, Venezia 1771, S. 89f.

450 Zit. und ins Deutsche übers. bei Rossi (Anm. 443), S. 215.

451 Zanetti (Anm. 449), 1760, VI, VII. – Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 68.

452 Von Justi, der die Fondaco-Fresken noch in situ sah, stammen die bis heute ausführlichsten Analysen der drei vorbehaltlos Giorgione zugeschriebenen Figurenfresken. Justi (Anm. 107), S. 114ff.

453 Für einen Einfluss Fra Bartolomeos auf Giorgiones *Nuda* plädieren Fiocco (Anm. 99), S. 30, W. Paatz, Giorgione im Wetteifer mit Mantegna, Lionardo und Michelangelo, Heidelberg 1959, S. 8ff., und Pignatti (Anm. 16), S. 67.

454 G. Nepi Scirè, Giorgione. Nuda, in: AK Giorgione a Venezia (Venedig 1978), Mailand 1978, S. 123. – Anderson (Anm. 79), S. 304.

455 Justi (Anm. 107), S. 114. – Eller (Anm. 24), S. 179.

456 Hornig (Anm. 32), S. 34.

457 Justi (Anm. 107), S. 115.

458 Arnheim (Anm. 396), S. 238.

459 Th. Hetzer, Die frühen Gemälde des Tizian, Basel 1920, S. 9.

460 Hornig (Anm. 32), S. 35.

461 K. Oettinger, Die wahre Giorgione-Venus, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N.F. XIII, 1944, S. 131.

462 Zit. nach Justi (Anm. 107), S. 117.

463 Hornig (Anm. 32), S. 34.

464 Justi (Anm. 107), S. 119. – Paatz (Anm. 453), S. 9. – N.W. Roskill, What is art history?, London 1976, S. 96. – C.H. Smyth, Michelangelo and Giorgione, in: Giorgione. Atti… (Anm. 126), S. 213ff. – L. Goldscheider, Michelangelo. Gemälde. Skulpturen. Architekturen, Köln 1964[5], S. 12.

465 Justi (Anm. 107), S. 117.
466 Justi (Anm. 65), S. 43ff. – Gronau (Anm. 103), S. 407.
467 F. Valcanover, Gli affreschi di Tiziano al fondaco dei tedeschi, in: Arte Veneta XXI, 1967, S. 267.
468 J.A. Crowe und G.B. Cavalcaselle, Tiziano, La sua vita e i suoi tempi, Florenz 1877, S. 71. – Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 66.
469 Hornig (Anm. 32), S. 36. – Zu Tizians „Flächenbindung" s. K. Oettinger, Giorgione und Tizian am Fondaco dei Tedeschi in Venedig, in: Belvedere 1932 II, S. 44ff.
470 C. Nordenfalk, Tizian's Allegories on the Fondaco de' Tedeschi, in: Gazette des Beaux-Arts XL, 1952, S. 101ff. – M. Muraro, The political interpretation of Giorgione's frescoes on the Fondaco dei Tedeschi, in: Gazette des Beaux-Arts, 6e, LXXXVI, S. 177ff.
471 Nähere Erläuterungen zur Stellung des Fondaco bei Eller (Anm. 24), S. 105f.
472 Wind (Anm. 400), S. 11f.
473 A. Gentili, Die Malerei in Venedig von 1450 bis 1515, in: Venedig. Kunst & Architektur (hg. von G. Romanelli), Köln 1997, S. 299.
474 Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 168.
475 R. Longhi, Officina Ferrarese, Rom 1934, S. 133.
476 D. Phillips, The Leadership of Giorgione, Washington 1937, S. 43. – Richter (Anm. 70), S. 250. – Zanetti (Anm. 84), S. 70. – U. Middeldorf, Eine Zeichnung von Giulio Campagnola, in: Festschrift Martin Wackernagel, Köln/Graz 1958, S. 141ff.
477 Ballarin (Anm. 84), S. 307. – Lucco (Anm. 95), S. 100. – Anderson (Anm. 79), S. 301. – Nur noch Gentili hält an einer Campagnola-Zuschreibung fest. A. Gentili, per la demitizzazione di Giorgione: Documenti, ipotesi, provocazioni, in: Giorgione e la cultura veneta, Venedig 1981, S. 16. – Weshalb das *Tramonto*-Gemälde in Hornigs Giorgione-Monografie unerwähnt bleibt, ist unverständlich.
478 Pochat (Anm. 111), S. 389.
479 J. Anderson, Allegorien und Mythologien, in: AK Bellini, Giorgione, Tizian (Anm. 148), S. 160.
480 Tschmelitsch verweist hier auf Zampetti, dem zufolge Giorgione die Kompositionsprinzipien des *Tramonto* bereits in der durch eine Gemäldekopie David Teniers (um 1655) überlieferten Landschaft in der *Auffindung des Parisknaben* zum Teil vorweggenommen hat. Die entsprechende Textstelle in Zampettis „Giorgione e i Giorgioneschi" – Ausstellungskatalog 1955 (Anm. 84, S. 68f.) zu verifizieren, blieb allerdings erfolglos. Tschmelitsch (Anm. 73), S. 238. – Zur *Auffindung des Parisknaben* s. Eller (Anm. 24), S. 171f; dort auch Abbildung.
481 G. Sangiorgi, Scoperta di un'opera di Giorgione, in: Rassegna italiana 12, Nr. 186, 1933, S. 1ff. – Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 160.
482 Anderson (Anm. 479), S. 160.
483 Eller (Anm. 24), S. 120.
484 J. Hoffman, Giorgione's Three Ages of Man, in: Pantheon, 1984, S. 238.
485 Tschmelitsch (Anm. 73), S. 238f.
486 K.Clark, Über das Nackte in der Malerei, London 1958, S. 120. – Clarks Satz schon bei Pochat (Anm. 111, S. 411) zitiert.
487 Pochat (Anm. 309), o.S.
488 Beide Autoren zit. bei Hornig (Anm. 32), S. 227.
489 Morelli (Anm. 61), S. 161, 193f.
490 Dazu Luccos dürftige, Tizians *Venus von Urbino* (voll. 1538) als Kronzeugin ausrufende Argumentation: „A nostro aviso, l'intervento di Tiziano non si limitò a quanto scritto dal Michiel […] per noi alla mano del Cadorino [= Tizian] che poté forse ripassare integralmente il testo giorgionesco." – Lucco (Anm. 95), S. 138. – Zu den Tizian-Befürwortern zählen: L. Hourticq, Le problème de Giorgione, Paris 1930, S. 64. – W. Suida, Giorgione. Nouvelles attributions, in: Gazette des Beaux-Arts, 1935, S. 27. – Morassi (Anm. 92), S. 176. – M. Bonicatti (Anm. 95), S. 208. – A. Ballarin, Giorgione: per un nuovo catalogo e una nuova chronologia, in: Giorgione e la cultura veneta tra `400 e `500, Rom 1981, S. 30.
491 Gronau (Anm. 103), S. 431f.
492 Venturi (Anm. 149), S. 96. – G. M. Richter, Landscape motives in Giorgione's Venus, in: Burlington Magazine 360, 1933, S. 211ff. – F. J. Mather, Venetian painters, New York 1936, S. 201. – Erst jüngst hat Pochat neuerlich (fast vier Jahrzehnte nach dem Erscheinen seines Buches „Figur und Landschaft") betont, dass die „Hintergrundlandschaft von Giorgiones Hand stammen dürfte"; lediglich die Bauernhäuser auf dem Hügel rechts seien von Tizian ausgeführt worden – ob nach einem Vorentwurf Giorgiones oder eigener Intention folgend, lässt der Autor offen. Pochat (Anm. 309), o.S. – Bezüglich der Landschaft war Oberhuber noch um einen Schritt weiter gegangen, indem er diese im Ganzen als eigenständige Schöpfung Giorgiones betrachtet hat. Oberhuber, Giorgione, in: Atti del Convegno (Anm. 126), S. 316. – Howard beurteilt eine Beteiligung Tizians generell als

„unwesentlich". S. Howard, The Dresden Venus and it's kin: mutation and retrieval of types, in: Art Quaterly II, 1, 1979, S. 90ff.

493 H. Posse, Die Rekonstruktion der Venus mit dem Cupido von Giorgione, in: Jahrbuch der Preuszischen Kunstsammlungen 52, 1931, S. 29ff. – P. Hofer, Die italienische Landschaft im 16. Jahrhundert, Bern 1946, S. 13. – Baldass/Heinz (Anm. 154), S. 49.

494 Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 172.

495 Posse (Anm. 493), S. 29ff.

496 T. Pignatti, Gli inizi di Giorgione, in: AK Giorgione a Venezia (Venedig; Gallerie dell'Accademia, 1978), Mailand 1978, S. 14.

497 Hornig (Anm. 32), S. 225. – Schon Justi hat das Fehlen des Cupido beklagt: „Die zugemalte Stelle wirkt leer und tot, das Gleichgewicht leidet darunter." Justi (Anm. 107), S. 221.

498 Pochat (Anm. 111), S. 412. – Ders. (Anm. 309), o.S. – Della Pergola (Anm. 106), S. 39.

499 Hornig (Anm. 32), S. 226. – Mit dem Thema der nackten Venus hatte sich schon Botticelli etwa ein Vierteljahrhundert zuvor in seiner *Geburt der Venus* befasst, allerdings in einer stehenden Version.

500 Justi (Anm. 107), S. 211.

501 Ebda., S. 212f.

502 Ebda., S. 213. – Tschmelisch (Anm. 73), S. 274ff.

503 Hornig (Anm. 32), S. 43.

504 Justi (Anm. 107), S. 219f. – G.M. Richter, Unfinished pictures by Giorgione, in: Art Bulletin 1934, S. 281.

505 Hornig (Anm. 32), S. 162.

506 Justi (Anm. 107), S. 207.

507 J.J. Tikkanen, Die Beinstellungen in der Kunstgeschichte, Helsingfors 1912, S. 78f.

508 Huse/Wolters (Anm. 385), S. 298.

509 Eller (Anm. 24), S. 126.

510 L. Venturi, Giorgione, Rom 1954, S. 32.

511 Hornig (Anm. 32), S. 39.

512 Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 77ff.

513 Justi (Anm. 107), S. 205f. – Joannides entscheidet das angebliche Konkurrenzverhältnis zugunsten Tizians, dem er, darin Hourticq folgend, die Dresdner *Venus* mit m. E. nicht nachvollziehbaren Argumenten zur Gänze zuschreibt – mit dem ebenso fragwürdigen Datierungsvorschlag „wahrscheinlich 1514". Ein schlagendes Beispiel für seine dürftige ‚Beweisführung': „But if the buildings are particular to Titian, why do they occur in the *Sleeping Woman*, the so-called *Venus* in Dresden, generally given to Giorgione? […] The *Sleeping Woman* is not a painting left unfinished by Giorgione and completed by Tizian, but is entirely by the latter." Joannides (Anm. 272), S. 180f. – Hourticq (Anm. 490), S. 64.

514 F. Saxl, Titian and Pietro Aretino, Lectures I, London 1957, S. 162f. – M. Kahr, Titian, The Hypnerotomachia Poliphili. Woodcuts and Antiquity, in Gazette des Beaux-Arts, 1966, S. 122.

515 D.A. Brown, Venezianische Malerei und die Erfindung der Kunst, in: AK Bellini, Giorgione, Tizian (Anm. 148), S. 23.

516 Zum Schlafmotiv und zur Armhaltung vgl. M. Meiss, Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities (Proceedings of the American Philosophical Society, 110, nr. 5), Philadelphia 1966, S. 348ff.

517 Pochat (Anm. 309), o. S.

518 J. Anderson, *Christ Carrying the Cross* in San Rocco: 1st Commission and the Miraculous History, in: Arte Veneta XXXI 1977, S. 186ff. – A. Chiari Moretto Wiel, Il Cristo portacroce della Scuola di San Rocco e la sua lunetta, in: Atti dell'Istituto Veneto dei Scienze, Lettere ed Arti CLVI, 1997–1998, S. 687ff. – G. Nepi Scirè, Giorgione, Cristo portacroce, in: Leonardo & Venezia, AK (Venedig 1992), hg. v. G. Nepi Scirè u. P.C. Marani, Mailand 1992, S. 350f. – AK Giorgione. Mythos und Enigma (Anm. 135). Darin Kat.-Text zur *Kreuztragung Christi* von D. Ferrara, Kat.-Nr. 15, S. 224f.

519 Zit. nach Eller (Anm. 24), S. 141.

520 Der mitunter geäußerten Meinung, die *Kreuztragung* sei unvollendet geblieben, hat Tschmelitsch mit Hinweis auf das relativ kleine Format des Gemäldes und die wenigen Figuren zu Recht widersprochen. Ähnlich schon zuvor Zampetti, der das Bild für „nahezu intakt" hält. Tschmelitsch (Anm. 73), S. 318. – P. Zampetti, L'opera completa di Giorgione, Mailand 1968, Nr. 27.

521 Zit. nach Eller (Anm. 24), S. 141.

522 Bibliografiert bei Pignatti/Pedrocco (Anm. 16) und Hornig (Anm. 32), S. 210.

523 M. Boschini, Le ricche Minere della Pittura veneziana, Venedig 1664, S. 49. – Zanetti 1771 (Anm. 449), S. 89f. – Baldass/Heinz (Anm. 154), S. 157.

524 Zu den zahlreichen Kopien s. G. Lorenzetti, Per la storia del *Cristo Portacroce* della Chiesa di San Rocco, in: Venezia-Studi di arte e Storia, 1920, S. 181ff. – Richter (Anm. 70), S. 246. – L. Puppi, Une ancienne copie du *Cristo e il Manigoldo* de Giorgione au Musée des Beaux-Arts, in: Bulletin du Musée Nationale Hongroise des Beaux-Arts, 1961, S. 39.

525 Ferrara (Anm. 518), S. 224.

526 Zuschreibungen an Giorgione: F. Wickhoff, Giorgiones Bilder, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, 1895, S. 34. – Cook (Anm. 64), S. 54. – L. Venturi (Anm. 149), S. 60. – Justi (Anm. 107), S. 76ff. – Richter (Anm. 70), S. 246. – Della Pergola (Anm. 106), S. 54. – Coletti (Anm. 95), S. 61. – Zampetti (Anm. 88), S. 114. – G. Robertson, The Giorgione Exhibition in Venice, in: Burlington Magazine, 1955, S. 276. – Berenson (Anm. 97), S. 84. – Baldass/Heinz (Anm. 154), S. 156. – P. Zampetti, L'opera completa di Giorgione, Mailand 1968, n. 27. – Tschmelitsch (Anm. 73), S. 317. – Hornig (Anm. 32), S. 210. – Nepi Scirè (Anm. 518), S. 350f. – Perissa Torrini (Anm. 367), S. 97. – Anderson (Anm. 79), S. 303. – Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 188. – Ferrara (Anm. 518), S. 224. – Eller (Anm. 24), S. 140.

Zuschreibungen an Tizian: J.A. Crowe und G.B. Cavalcaselle, Titian. His Life and Times, I, London 1877, S. 60. – Morelli (Anm. 61), S. 200. – L. Hourticq, Le Problème de Giorgione, Paris 1930, S. 17. – Suida (Anm. 319), S. 35. – Morassi (Anm. 92), S. 141. – H. Tietze, Titian, London 1950, S. 397. – F. Valcanover, Cristo portacroce, in: AK Giorgione a Venezia (Venedig 1978), Mailand 1978, S. 149. – Lucco (Anm. 95), S. 150. – H.E. Wethey, The Paintings of Titian, Vol. I, London 1969, S. 80. – P. Humfrey, Titian. The Complete Paintings, New York 2007, S. 43.

Von Giorgione begonnen, von Tizian vollendet: Fiocco (Anm. 105), S. 45. – R. Pallucchini, Tiziano, Florenz 1969, S. 24. – C. Gamba, Il mio Giorgione, in: Arte Veneta, 1954, S. 172.

527 Justi (Anm. 107), S. 76 u. 78.

528 Eller (Anm. 24), S. 142.

529 F. Valcanover, La Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi, Venedig 1963. – A. Tempestini, Giovanni Bellini, München 1998, S. 221f.

530 Tschmelitsch (Anm. 73), S. 322.

531 Theissing (Anm. 282), S. 41, 112 u. 158. – E.H. Gombrich, Der fruchtbare Moment: Vom Zeitelement in der bildenden Kunst, in: Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart 1984, S 40ff.

532 Ferrara (Anm. 518), S. 226.

533 A. Gentili, Die Malerei in Venedig von 1450 bis 1515, in: Venedig. Kunst & Architektur (hg. v. G. Romanelli), Bd. I, Köln 1997, S. 298.

534 Ferrara (Anm. 518), S. 226.

535 Justi (Anm. 107), S. 79. – M. Binder, Beiträge zu Dürers Italienreisen von 1494/1495 und 1505/1507, Dipl. phil. Graz 2002, S. 44ff.

536 Hornig (Anm. 32), S. 210.

537 Ferrara (Anm. 518), S. 226.

538 Justi (Anm. 65), S. 240. – Ders. (Anm. 107), S. 79.

539 G. Fiocco, Giorgione, Bergamo 1948[2], S.38. – „Christus zeigt nichts von der *intensità penserosa*", so C. Gamaba, Il mio Giorgione, in: Arte Veneta 8, 1954, S. 172. – Hornig (Anm. 32), S. 57.

540 Hornigs Resümee zur Zuschreibungsproblematik: „Tizians *Zinsgroschen* ist trotz ähnlicher Thematik von einer derartigen Hintergründigkeit und Zuspitzung der Gegensätze [bei Giorgione] weit entfernt, weshalb dieser Maler als Schöpfer des Bildes in der Scuola di San Rocco nicht in Frage kommt." Der Datierungsvorschlag des Autors („um 1506–08") ist indes weder stilistisch noch quellenmäßig zu begründen. Hornig (Anm. 32), S. 210). – P. Humfrey, Titian. The Complete Paintings, New York 2007, S. 43.

541 Eller (Anm. 24), S. 132.

542 G.F. Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris, III, Berlin 1939, S. 461f. – Crowe u. Cavalcaselle (Anm. 58), S. 146. – Venturi (Anm. 149), S. 163f. – Ders., L'auteur du *Concert champêtre* du Louvre, in: Gazette des Beaux-Arts 56, 1914, S. 170ff. – F. Wickhoff, Les écoles italiennes aux musée impériale de Vienne, in: Gazette des Beaux-Arts, 1893, S. 5ff. u. 130ff.

543 Morelli (Anm. 63), S. 283. – L. Hourticq, La jeunesse de Titien, peinture et poesie, la nature- l'amour-la foi, Paris 1919, S. 9 ff.

544 Im Folgenden Autoren, die für „Giorgione und Tizian" plädieren: W. Braunfels, Die „Inventio" des Künstlers, Reflexionen über den Einfluss des neuen Schaffensideals auf die Werkstatt Raffaels und Giorgiones, in: Studien zur toskanischen Kunst (Festschrift für L. Heydenreich), München 1964, S. 20ff. – Baldass/Heinz (Anm. 154), darin Heinz, S. 163. – Wethey (Anm. 526), Bd. III, S. 167f. – R. Salvini, Leonardo, i Fiamminghi e la cronologia di Giorgione, in: Arte Veneta XXXII (Festschrift Pallucchini), 1978, S. 92f. – R. Pallucchini, I due „creati" di Giorgione: Sebastiano e Tziano, in: AK

Giorgione a Venezia (Venedig 1978), Mailand 1978, S. 31f. – Huse/Wolters (Anm. 385), S. 291f. – N. Wolf, Tizian, München/Berlin/London/New York 2006, S. 40.

545 G. Bazin, Louvre, Paris o.J. (im Bertelsmann-Verlag aus dem Französischen ins Deutsche übertragen).

546 Justi (Anm. 107), S. 225.

547 Tschmelitsch (Anm. 73), S. 295 u. 300.

548 In der neueren Tizian-Forschung bezieht Ch. Hope insofern eine Ausnahmestellung, als er das *Concert champêtre* in seiner Monografie aus Tizians Œuvre eliminiert, es nicht einmal am Rande erwähnt. Ch. Hope, Titian, London 2003.

549 Im Folgenden eine zum Teil auf Hornigs kritischem Literaturverzeichnis fußende, mit Beginn des 20. Jahrhunderts anhebende Liste namhafter Kunsthistoriker (ohne Anspruch auf Vollständigkeit), die sich eindeutig entweder für Giorgiones oder Tizians Autorschaft ausgesprochen haben. – Für Giorgione plädieren: Cook (Anm. 64), S. 39. – Justi (Anm. 65), S. 21, 107 u. 141ff. – Conway (Anm. 100), S. 39 u. 56. – Richter (Anm. 70), S. 87 u. 232. – Th. Hetzer, Artikel zu Tizian, in: Thieme-Becker, Künstlerlexikon 34, Leipzig 1940 (1926), S. 161. – K. Clark, Landscape into art, London 1949, S. 59. – G. Castelfranco, Note su Giorgione, in: Bolletino D'Arte 1955, S. 308. – Della Pergola (Anm. 106), S. 36 u. 39. – W. Drost, Strukturwandel von der frühen zur hohen Renaissance, Giambellino, Giorgione, in: Konsthistorisk Tidskrift XXVII, 1958, S. 47. – P. Zampetti, L'opera completa di Giorgione, Mailand 1968, S. 95. – Pochat (Anm. 111), S. 415ff. – Tschmelitsch (Anm. 73), S. 288ff. – Hornig (Anm. 32), S. 73ff., 161f. u. 215ff. – Anderson (Anm. 79), S. 308f. – Im AK von 2006 (Anm. 148), S. 168 betitelt Anderson ihren Kat.Beitrag (*Concert champêtre*) zwar mit Tizian, bekennt sich aber in Anmerkung 11 ausdrücklich zur Giorgione, an ihrer ursprünglichen Meinung festhaltend. – Eller (Anm. 24), S. 132ff. – Pochat (Anm. 309), o.S. – D. Rosand, Die venezianische Malerei im 16. Jahrhundert, in: Venedig. Kunst & Architektur (hg.v. G. Romanelli), Köln 1997, S. 396. Tizian-Zuschreibungen: W. Schmidt zu Giorgione, in: Repertorium für Kunstwissenschaft XXVII, 1908, S. 117. – Hourticq (Anm. 543), S. 9ff. – Longhi (Anm. 66), S. 117. – Hourticq (Anm. 69), S. 218f. – W. Suida, Tizian, Zürich/Leipzig 1933, S. 26. – Morassi (Anm. 92), S. 129. – R. Longhi, Viatico per cinque secoli di pittura veneziana, Florenz 1946, S. 22 u. 65. – Zampetti (Anm. 84), S. XXX u. 104. – L. Baldass, Tizian im Banne Giorgiones, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 53, 1957, S. 124. – F. Valcanover, Tutta la pittura di Tiziano, Bd.1, Mailand 1960, S. 15 u. 48. – A. Ballarin, Tiziano, Florenz 1968, S. 37. – T. Pignatti, Giorgione e Tiziano, in: AK Titian-Prince of Painters (Washington, National Gallery), 1991, S. 74. – Unter den rezenten Tizian-Monografien vor allem: M. Kaminski, Tiziano Vecellio, genannt Tizian, Köln 1998, S. 10. – Lucco (Anm. 95), S. 151. – F. Pedrocco, Tizian, München 2000, S. 82. – Joannides (Anm. 272), S. 98ff. – J. Pope-Hennessy, Tiziano, Mailand 2004, S. 34. – P. Humfrey, Titian. The complete Paintings, New York 2007, S. 52.

550 Pochat (Anm. 309), o.S. – Della Pergola (Anm. 106), S. 39ff.

551 Rosand (Anm. 549), S. 396.

552 Zit. nach Eller (Anm. 24), S. 137.

553 Die Komposition wirke, meint Richter (Anm. 70), wie eine Überhöhung der *Asolani* des Pietro Bembo. Berichten zufolge spielte der Dichter (auch „der Schäfer vom Busen der Adria" genannt) mit seinen Freunden mehrfach im Freien in Hirtenspielen an den Höfen von Asolo, Mantua und Urbino. Tschmelitsch (Anm. 73), S. 298.

554 G. Reese, Music in the Renaissance, London 1954, S. 311ff. – A. Einstein, Das elfte Buch der Frottole, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft X, 1928, S. 613ff.

555 Zit. nach Justi (Anm. 107), S. 224.

556 Eller (Anm. 24), S. 136.

557 Tschmelitsch (Anm. 73), S. 297.

558 Anderson (Anm. 479, Kat.-Nr. 31), S. 169.

559 Hornig (Anm. 32), S. 77f.

560 Tschmelitsch (Anm. 73), S. 289 u. 299.

561 Ph. Fehl, The Hidden Genre: A Study of the Concert champêtre in the Louvre, in: Journal of Aesthetics and Art Criticism 16, 1957, S. 153f. – 1498 hat Niccolo Burzio unter Berufung auf Varro und Vergil darauf verwiesen, dass die Musen mit den Nymphen nah verwandt seien. Eller (Anm. 24), S. 136.

562 G. Frings, Giorgiones *Ländliches Konzert*: Darstellung der Musik als künstlerisches Programm in der venezianischen Malerei der Renaissance, Berlin 1999, S. 41 u. 73.

563 Verweis auf Hartlaub bei Tschmelitsch (Anm. 73), S. 289.

564 Absolut unverständlich – und auch empirisch messend nicht nachvollziehbar – ist die Anschauung von Heinz, wonach in „der Größenordnung der Figuren ein Sprung" existiere, seien doch „die Jünglinge von größerem Maß als die weiblichen Figuren, obwohl diese vor jenen sich befinden und daher

noch größer erscheinen müssten“. Folglich läge die Annahme nahe, „dass das Bild zweimal künstlerisch geformt wurde, wobei auch an zwei Künstlerindividualitäten gedacht werden kann“. In krassem Widerspruch zu seinem völlig richtigen Satz, dem zufolge „der malerische Vortrag das Werk zu einer vollständigen Einheit bindet“, sieht der Autor hier „unverkennbar die Hand Tizians“ am Werk. Obwohl er für eine doppelte Autorschaft plädiert, bleibt dann für Giorgione nicht mehr viel übrig, zumal er darüber hinaus auch noch den Lautenspieler und die Landschaft Tizian zuschreibt. Abschließend räumt Heinz ein, dass „die Konzipierung dieser weniger temperamentvollen dafür klassischen [?] Aktfiguren auf Giorgione zurückgeführt werden könnte“. Baldass/Heinz (Anm. 154), S. 163f.

565 O. Brendel, Symbolik der Kugel (Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Röm. Abtlg. 51), 1936, S. 1ff.

566 Die strukturelle Relevanz der Schrägen und Diagonalenkreuze wurde schon von Cook (Anm. 64), S. 19, Richter (Anm. 70), S. 25 u. 75, Hornig (Anm. 32), S. 74f., und Eller (Anm. 24), S. 133 hervorgehoben und als ein wichtiges Argument für eine Autorschaft Giorgiones ins Treffen geführt.

567 Hornig (Anm. 32), S. 75.

568 Richter (Anm. 70), S. 60 u. 110.

569 A. Ferriguto, Giorgione e il dramma, in: Venezia e l'Europa (Atti del XVIII congresso internazionale di storia dell'arte), Venedig 1956, S. 248.

570 Arnheim (Anm. 116), S. 27.

571 Justi (Anm. 107), S. 227.

572 Ebda., S. 226. – Im Übrigen entspricht der stehende Frauenakt wie die schlafende *Venus* exakt dem Vitruv'schen Proportionsgesetz.

573 R. Wedgwood Kennedy, Novelty and tradition in Titian's art, Northhampton (Mass.), 1963, S. 11.

574 Hornig (Anm. 32), S. 78.

575 Ebda., S. 73.

576 Tschmelitsch (Anm. 73), S. 290 u. 293. – C. Nordenfalk (Anm. 470), S. 106. – Calvesi (Anm. 435), S. 206.

577 Tschmelitsch (Anm. 73), S. 293.

578 H. Hunger, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Wien 1959, S. 262. – E. Tripp, Reclams Lexikon der antiken Mythologie, Stuttgart 1974[4], S. 249.

579 P. Egan, Poesia and the Fête Champêtre, in: The Art Bulletin 41, 1959, S. 103ff.

580 R. Klein, Die Bibliothek von Mirandola und das Giorgione zugeschriebene *Concert champêtre*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 30, 1967, S. 199ff. – Pochat (Anm. 309), o.S.

581 W. Pater, Die Renaissance, Jena/Leipzig 1906 (1877), S. 179. – Zu Pater vgl. D. Sutton, Giorgione und Walter Pater, in: Giorgione, Atti del Convegno… (Anm. 126), S. 339ff.

582 Richter (Anm. 70), S. 60 u. 110.

583 Hornig (Anm. 32), S. 216. – M. Lurker, Der Kreis als Symbol im Denken, Glauben und künstlerischen Gestalten der Menschheit, Tübingen 1981.

584 Pochat (Anm. 309), o.S. – M. Bonicatti, Aspetti dell'umanesimo nella pittura veneta dal 1455 al 1515, Rom 1964, S. 74f.

585 H. Kreitler u. S. Kreitler, Psychologie der Kunst, Stuttgart u. a. 1980, S. 106. – R. Arnheim, Eigenschaften der Bewegungsantwort, in: Zur Psychologie der Kunst, Köln 1977, S. 192. – W. Kandinsky, Über Bühnenkomposition, in: Der „Blaue Reiter". Dokumentarische Neuausgabe, München/Zürich 1987[6], S. 192. – G. Brucher, Sehen lernen am Beispiel Kandinsky. Ein Beitrag zur kunsthistorischen Methodik, Salzburg 2001, S. 7ff.

586 Vermeintliche Beziehungen zu Tizians Fresken in der Scuola del Santo in Padua: S. Literaturliste bei Hornig (Anm. 32), S. 218f.

587 Justi (Anm. 107), S. 238.

588 Hornig (Anm. 32), S. 76.

589 Ebda., S. 80.

590 Ebda., S. 80.

591 Th. Hetzer, Tizian. Geschichte seiner Farbe. Die frühen Gemälde. Bildnisse (Schriften Theodor Hetzers, Bd. 7), Stuttgart 1992, S. 85ff.

592 Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 100.

593 Cook (Anm. 64), S. 91. – A. Venturi, Un nuovo quadro di Giorgione, in: Annales Internationales d'Histoire, 1900, S. 1. – C. v. Fabriczy, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 1886, S. 454.

594 W. Schmidt, Zur Kenntnis Giorgiones, in: Repertorium für Kunstwissenschaft XXXI, 1908, S. 117. – A. L. Mayer, Zur Giorgione-Tizian-Frage, in: Pantheon X, 1932, S. 375f. – L. Magugliani, Introduzione a Giorgione ed alla pittura veneziana del rinascimento, Mailand 1970, S. 147. – Fiocco (Anm. 99), S. 24f. – Tschmelitsch (Anm. 73), S. 212. – Eller (Anm. 24), S. 199.

595 C. Holmes, *Giorgione*, problems at Trafalgar Square, in: Burlington Magazine 42, 1923, S. 170f.
596 Morassi (Anm. 92), S. 48f. – Coletti (Anm. 95), S. 64. – Anderson (Anm. 79), S. 330. – C. Gould, The sixteenth-century venetia school (National Gallery Catalogues), London 1959, S. 42.
597 Pignattis Qualitätsurteil wird auch dadurch nicht beeinträchtigt, dass Muraro dessen Giorgione-Zuschreibung schon bald danach abgelehnt hat. Pignatti (1969, Anm. 79 u. 1978, Anm. 79), ad 1969: S. 122, ad 1978, S. 126. – Muraro, in: Atti del Convegno… 1979 (Anm. 126), S. 179.
598 Hornig (Anm. 32), S. 174ff.
599 Ballarin (Anm. 84), S. 283. – Lucco (Anm. 95), S. 46.
600 Zweckdienlich für eine Giorgione-Zuschreibung ist auch Hornigs Hinweis auf den alten, neben den beiden die Feuerbecken haltenden Jünglingen situierten Turbanträger in der *Feuerprobe des Moses*, dessen Gesichtszüge (man beachte etwa die schmal gestreckte Nase) an jene des Dichters erinnern. Hornig (Anm. 32), S. 175.
601 Ebda., S. 175.
602 Gould (Anm. 597), S. 42.
603 Hornig (Anm. 32), S. 175.
604 J. Itten, Kunst der Farbe (Studienausgabe), Ravensburg 1970[3], S. 34f. – G. Brucher, Deckenfresken, in: Die Kunst des Barock in Österreich (hg.v. G. Brucher), Salzburg 1994, S. 198.
605 Hornig (Anm. 32), S. 174. – Farbe als „Eigenwert" versus Farbe als „Darstellungswert" s. H. Jantzen, Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei, in: Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze von Hans Jantzen, Berlin 1951, S. 61ff. – E. Strauss, Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto, München/Berlin 1972, S. 21ff.
606 Richter (Anm. 70), S. 224. – A. Pigler, Astrology and Jerome Bosch, in: Burlington Magazine, 1950, S. 135.
607 S.M. Newton, Hommage to a poet, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 1971, S. 33ff.
608 G.F. Hartlaub, Zu den Bildmotiven des Giorgione, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 7–8, 1953–54, S. 57f.
609 Zit. nach Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 102.
610 Cook (Anm. 64), S. 91.
611 Tschmelitsch (Anm. 73), S. 211.
612 Hornig (Anm. 32), S. 175.
613 Heinz-Mohr (Anm. 425), S. 97, 230 u. 236. – H. Sachs, E. Badstübner, H. Neumann, Christliche Ikonographie in Stichworten, Leipzig 1980, S. 181.
614 Pignatti/Pedrocco, S. 211f.
615 H. Cook u. M.W. Brockwell, Abridged Catalogue of the Pictures at Doughty House, Richmond 1932, n.º 568.
616 Eller (Anm. 24), S. 80.
617 Ballarin (Anm. 490), S. 26; dat. *Das Doppelbildnis*-Borgherini mit 1505. – Lucco (Anm. 95), S. 82. – Anderson (Anm. 79), S. 314. – Eller (Anm. 24), S. 79f.
618 Ch. Hornig, Giorgione – oder nicht? Mit einem Verzeichnis der abzuschreibenden Gemälde, in: Pantheon 50, 1992, S. 46ff. – Perissa Torrini (Anm. 367), S. 130. – Humfrey, in: AK Leonardo & Venezia (Anm. 183), S. 39. – Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 83 u. 211f.
619 Ebda., S. 212.
620 Das Motiv des leicht geöffneten Mundes findet sich m.W. lediglich am *Bogenschützen* (Edinburgh, National Gallery of Scotland), den Ferino Pagden (mit einem Fragezeichen versehen) Giorgione zuschreibt. AK Giorgione. Mythos und Enigma (Anm. 135), darin zum *Bogenschützen* Kat.-Beitr. v. S. Ferino-Pagden, Nr. 10, S. 206.
621 Eller (Anm. 24), S. 79.
622 F.R. Shapley, Catalogue of the Italian Paintings, National Gallery of Art, Washington, 2 vol., Washington 1979, S. 217. – Anderson (Anm. 79), S. 315.
623 Eller (Anm. 24), S. 80.
624 Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 203.
625 Suida (Anm. 490), S. 75ff.
626 Pignatti (Anm. 79), S. 125 (mit älterer Literatur). – Lucco (Anm. 95), S. 146. – Anderson (Anm. 79), S. 309. – Sherman zufolge ist das Gemälde einem „Schüler Bellinis" zuzuschreiben. J. Sherman, The Early Italian Pictures in the Collection of her Majesty the Queen, Cambridge 1983, S. 43.
627 Eller (Anm. 24), S. 198. – Ellers Urteil zu überprüfen, wonach die „Ausführung [des Gemäldes] nicht der malerischen Qualität Giorgiones entspricht", war mir mangels Autopsie nicht möglich.
628 Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 204.
629 F. Heinemann, Giovanni Bellini e i Belliniani, 2 Bde., Venedig 1959.

630 Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 200.

631 M. Thausing, Giorgione und Ariosto, Tizian, Palma und Dürer, in: Wiener Kunstbriefe, Leipzig 1884. – A. Venturi, I quadri di scuola italiana nella Galleria Nazionale di Budapest, in: L'Arte 1900.

632 AK Giorgione. Mythos und Enigma (Anm. 135), darin Kat.Text zum *Bildnis eines jungen Mannes* (gen. *„Brocardo"*) v. M. Koos, Kat.-Nr. 16, S. 228ff.

633 Hornig (Anm. 32), S. 119. – Ballarin (Anm. 84), S. 324. – Lucco (Anm. 95), S. 94. – Anderson (Anm. 79), S. 307. – L. Mravik, Contribution à quelques problèmes du Portrait de ‚Brocardus' de Budapest, in: Bulletin du Musée Hongroise des Beaux-Arts 36, 1971, S. 47ff.

634 Lucco (Anm. 95), S. 94.

635 Koos (Anm. 632), S. 228. – C. Muti, Brocardo, Antonio, in: Dizionario biografico degli Italiani, Bd. XIV, Rom 1972, S. 383f.

636 M. Auner, Randbemerkungen zu zwei Bildern Giorgiones und zum Brocardo-Porträt in Budapest, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 54, S. 151ff.

637 Zur Kritik an Auners Artikel s. auch Tschmelitsch (Anm. 73), S. 340.

638 G. Gronau, Kritische Studien zu Giorgione, in: Repertorium für Kunstwissenschaft XXXI, 1908, S. 403ff. u. 503ff.

639 G.B. Hartlaub, Giorgiones Geheimnis. Ein Kunstgeschichtlicher Beitrag zur Mystik der Renaissance, München 1925, S. 66ff.

640 Justi zit. nach Tschmelitsch (Anm. 73), S. 338.

641 J. Pope-Hennessy, The Portrait in the Renaissance (= The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts), London/New York 1963, S. 132. – Koos (Anm. 632), S. 228.

642 Eller (Anm. 24), S. 196.

643 Koos (Anm. 632), S. 231.

644 H. Berenson, De quelques copies d'après les originaux perdus de Giorgione, in: Gazette des Beaux-Arts, 1897, S. 275. – H. Cook, Some venetian portraits in English possession, in: Burlington Magazine, 1906, S. 338. – Richter (Anm. 70).

645 Zuschreibungen an Tizian: B.R. Valentiner, The Goldman Collection, New York 1922, Nr. 5. – B. Berenson, Italian Pictures of the Renaissance, Oxford 1932, S. 573. – Suida (Anm. 549), S. 151. – Pallucchini (Anm. 544), S. 27. – Valcanover (Anm. 549), S. 45. – R. Salvini, Giorgione: Un ritratto e molti problemi, in: Pantheon, 1961, S. 237. – A. Morassi, Giorgione, in: Rinascimento Europeo e Rinascimento Veneziano, Florenz 1967. – F.R. Shapley, Paintings from the S.H. Kress Collection, Italian Schools XV-XVI century, New York/London 1968, S. 178. – Freedberg (Anm. 126), S. 89 u. 477. – Ballarin (Anm. 84), S. 375. – J. Rapp, Das Tizian-Porträt in Kopenhagen, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1987. – Zuschreibungen an Giorgione: Pignatti (Anm. 79), S. 113. – Pignatti (Anm. 549), S. 73. – Mit Vorbehalt: F. Valcanover, L'opera completa di Tiziano, Mailand 1969, Nr. 2. – Lucco (Anm. 95), S. 141. – Forschungsstand und ausführliche Literaturangaben: Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 160ff. u. 195. – „Giorgionesque Painter": Wethey (Anm. 526), vol. II, S. 185. – Ad Palma il Vecchio: Zampetti (Anm. 526), Nr. 74, S. 100. – Ad Cariani: Anderson (Anm. 79), S. 345. – Joannides (Anm. 272), S. 205.

646 M. Calvesi, „La morte di bacio": saggio sull'ermetismo di Giorgione, in: Storia dell'Arte, 1970, S. 184 u. 231.

647 Lucco (Anm. 95), S. 141 u. 147.

648 R. Pallucchini, Il restauro del *Ritratto di Gentiluomo veneziano* K. 475, in: Arte Veneta, 1962, S. 234.

649 Vasari, zit. nach Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 162.

650 Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 162.

651 L. Venturi, Giorgione e il Giorgionismo, Mailand 1913, die bei Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 195, Seitenangabe (S. 336) nicht verifizierbar.

652 M. Hirst, Sebastiano del Piombo, Oxford 1981, S. 28, Abb. 29 u. 30.

653 Hornig (Anm. 32), S. 232. – R. an der Heiden, Die Alte Pinakothek. Sammlungsgeschichte, Bau und Bilder, München 1998, S. 378.

654 R. Kultzen u. P. Eikemeier, Venezianische Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts (Katalog der Alten Pinakothek), München 1971, S. 202.

655 W.-D. Dube, Alte Pinakothek München (mit Katalog-Text v. Eikemeier), Paris, o.J., S. 165. – Anderson (Anm. 79), S. 334.

656 R. an der Heiden (Anm. 652), S. 378.

657 Crowe & Cavalcaselle (Anm. 58), S. 482. – Justi (Anm. 65), S. 175ff. – E.v.d. Bercken, Malerei der Renaissance in Italien. Die Malerei der Früh- und Hochrenaissance in Oberitalien, Potsdam 1927, S. 173.

658 P. Rylands, Palma Vecchio, Cambridge/New York/Melbourne, 1992, S. 89ff u. 147ff., Kat.-Nr. u. Abb. 1–4.

659 Kultzen u. Eikemeier (Anm. 653), S. 202. – Eine umfassende Bibliografie bei Hornig und Rylands. Im Folgenden eine Auswahl der wichtigsten Zuschreibungen: Ad Giorgione: Justi (Anm. 65), S. 175ff. – P. Zampetti, The complete paintings of Giorgione, London 1970, S. 101, Nr. 80. – L. Dussler, Review of ‚Rodolfo Pallucchini, Tiziano', in: Pantheon 28, 1970, S. 550. – H.E. Wethey, The paintings of Titian, vol. II, The Portraits, London 1971, S. 165. – Hornig (Anm. 32), S. 232. – Ballarin (Anm. 84). – Ad Palma Vecchio: Crowe & Cavalcaselle (Anm. 58), S. 482f. – Venturi (Anm. 651), S. 174. – W. Suida, Zum Werke des Palma Vecchio, in: Belvedere 10, 11, 1931, S. 139. – B. Berenson, Italian Pictures of the Renaissance, Oxford 1932, S. 410. – Coletti (Anm. 95), S. 67. – K. Garas, Giorgione et Giorgionisme au XVII[e] siècle, III, in: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts 28, 1966, S. 82f. – F. Valcanover, L'opera complete di Tiziano, Mailand 1969, S. 140, Nr. 610. – Rylands (Anm. 657), S. 173f. – Ad Tizian: R. Pallucchini, Tiziano, Bd. I, 1969, S. 26 u. 242. – Pignatti (Anm. 79), S. 128ff. – Ad Sebastiano del Piombo: Lucco (Anm. 95), S. 150. – Joannides (Anm. 272), S. 219. – Die Zuschreibung an P. Bordone durch Eller (Anm. 24), S. 196 entbehrt jeder Grundlage. – Das Münchner *Porträt eines Mannes mit Pelz* in der Giorgione-Monografie von Pignatti/Pedrocco nicht erwähnt, auch nicht im Kapitel über die fragwürdigen Zuschreibungen.

660 Hornig (Anm. 32), S. 233.

661 Ebda., S. 116.

662 Ebda., S. 116.

663 A. Neumeyer, Der Blick aus dem Bilde, Berlin 1964, S. 75.

664 W.D. Dube, dar. Kat.Text v. Eikemeier (Anm. 654), S. 165.

665 Hornig (Anm. 32), S. 121. – In einem mit „Reflexe" titulierten Kapitel verweist Hornig auf die Auswirkungen von Giorgiones *Mann im Pelz* auf die Porträtkunst Tizians, Palmas, Carianis und Sebastiano del Piombos, von der in einem gesonderten Kapitel noch die Rede sein wird.

666 Raffaels Grazie – Michelangelos Furor. Sebastiano del Piombo 1485–1547 (AK, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin 2008), darin Kat.-Text zum Bildnis eines jungen Mannes im Pelz von M. Lucco, Kat.-Nr. 14 mit ausführlicher Literaturliste, S. 124.

667 F. Sangiorgi (Hg.), Documenti urbinati: inventari del palazzo Ducale (1582–1631), Urbino 1976, S. 356. – AK Giorgione. Mythos und Enigma (Anm. 135), darin Kat.-Text zum Bildnis des Francesco Maria I. della Rovere von J. L. Herzner, Kat.-Nr. 1, S. 166f.

668 Anderson (Anm. 79), S. 314.

669 Eller (Anm. 24), S. 111.

670 Herzner (Anm. 667), S. 166.

671 Crowe & Cavalcaselle (Anm. 58, Bd. VI), S. 555. – W. Suida, Giorgione. Nouvelles attributions, in: Gazette des Beaux-Arts XIV, 1935, S. 82ff. – Morassi (Anm. 92), S. 169.

672 R. Pallucchini, Sebastiano Veniziano, Mailand 1944. – Ch. Hornig (Anm. 618), S. 46ff. – Tschmelitsch (Anm. 73), S. 342. – F. Klauner, in: Kunsthistorisches Museum, Wien, Katalog der Gemäldegalerie I. Teil, Wien 1960, S. 61f. – Zampetti (Anm. 84), S. 102. – Anderson (Anm. 79), S. 314.

673 Zuschreibungen an Giorgione in der neueren Forschung: Ballarin (Anm. 84), S. 302. – Perissa Torrini (Anm. 367), S. 124. – Lucco (Anm. 95), S. 76. – P. Humfrey u. M. Kemp, Giorgione, in: Crowe's Dictionary of Art (hg. v. J. Turner) vol. 12, New York 1996, S. 673. – S. Ferino-Pagden, Neues in alten Bildern, in: Neues Museum 3 /4, 1992, S. 17ff. – Herzner (Anm. 667), S. 168. – Eller (Anm. 24), S. 110ff.

674 Tschmelitsch (Anm. 73), S. 342.

675 Klauner (Anm. 672), S. 62. – Eller (Anm. 24), S. 111.

676 Ferino-Pagden (Anm. 671), S. 17ff. – Ferino-Pagdens Vergleich mit dem Braunschweiger Selbstporträt hat auch bei Eller (ohne Zitat) Zustimmung gefunden, Eller (Anm. 24), S. 111.

677 Hirst (Anm. 651), Abb. 65, S. 97.

678 Ebda., Abb. 50. – L. Dussler, Sebastiano del Piombo, Basel 1942, S. 37.

679 Eller (Anm. 24), S. 111.

680 Ferino-Pagden (Anm. 673), S. 17ff. – B. Fischer, Venezianisch um 1510: Bildnis eines Knaben mit Helm (Restaurierberichte), in: Neues Museum 3 /4 1992, S. 21ff.

681 Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 211. – Herzner (Anm. 667), S. 168.

682 AK Giorgione. Mythos und Enigma (Anm. 135), darin Kat.-Text von Ferino-Pagden, Kat.-Nr. 11, S. 208f.

683 Zampetti (Anm. 84), S. 82. – L. Coletti, Un tema giorgionesco, in: Emporium, 1955, S. 46. – Ders., Giorgione, Mailand 1955.

684 B. Berenson, The North Italian Painters of the Renaissance, New York/London 1907, S. 192f. – C. Gamba, Paolo Morando detto il Cavazzola, in: Rassegna d'Arte V, 1905, S. 39 [nach verlorenem Vorbild Giorgiones]. – Venturi (Anm. 149), S. 324. – R. Wittkower, Studien zur Geschichte der Malerei in

Verona I u. II, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1927, S. 191 u. 215. – G.M. Richter, The Portrait of Isabella d'Este by Cavazzola, in: Burlington Magazine LIV, 1929, S. 91. – Ch. Hornig, Cavazzola, München 1976, S. 75ff. u. 113ff. – C. Gamba, Artikel zu Cavazzola, in: Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 5, Nachdruck Leipzig 1999, S. 230f. – C. Gamba, Il mio Giorgione, in: Arte Veneta, 1954, S. 172. – Anderson (Anm. 79), S. 326.

685 A. Riccoboni, Un'altra restituzione, in: Emporium CXXI, 1955, S. 59.

686 Eller (Anm. 24), S. 196.

687 L. Justi, Giorgione, 2. Aufl., 1926, S. 342ff. – R. Longhi, Viatico per cinque secoli di pittura veneziana, Florenz 1946; Deutsche Ausgabe: Venezianische Malerei, Berlin 1995, S. 181ff. – A. Ballarin, Una nuova prospettiva su Giorgione: la ritrattistica degli anni 1500–1503, in: Giorgione. Atti del Convegno (Anm. 126), 1979, S. 232ff. – Ders. (Anm. 84), Nr. 22. – Lucco (Anm. 95), S. 24. – A. Natali, La pittura Italiana alla Galleria degli Ufficii, Florenz 2000, S. 391f. – Tschmelitsch (Anm. 73), S. 344. – Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 203.

688 Hornig (Anm. 682), S. 76.

689 Justi (Anm. 687), S. 345.

690 Hornig (Anm. 684), S. 76.

691 Ebda., S. 77 u. 79.

692 Lucco (Anm. 95), S. 118.

693 Tschmelitsch (Anm. 73), S. 343.

694 Zit. nach Ferino-Pagden (Anm. 682), S. 210.

695 Hornig (Anm. 684), S. 115.

696 Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 207f.

697 Zum Forschungsstand bis 1955 s. Zampetti (Anm. 84), S. 84ff. – A. Venturi, Catalogo della Galleria Borghese, Rom 1893. – R. Longhi, Polemica su Giorgione, in: Scuola e Vita, 1954, n.9. – Gamba (Anm. 684), S. 177.

698 A. Ravà, Il camerino delle Anticaglie di Gabriele Vendramin, in: Nuovo Archivio Veneto, 1920, S. 171.

699 Della Pergola (Anm. 106), S. 48.

700 J. Anderson, A Further Inventory of Gabriel Vendramin's Collection, in: The Burlington Magazine CXXI, 1979, S. 639ff. – Tschmelitsch (Anm. 73), S. 355f.

701 Ballarin (Anm. 84), S. 345. – Lucco (Anm. 95), S. 132. – A. Coliva, Galleria Borghese, Rom 1994, S. 56. – Anderson (Anm. 79), S. 340. – Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 208.

702 Ebda., S. 208.

703 Tschmelitsch (Anm. 73), S. 356. – Eller (Anm. 24), S. 197.

704 Crowe & Cavalcaselle, (Anm. 58), S. 138.

705 Hornig (Anm. 32), S. 91ff. u. S. 221 (hier ausführliche Darstellung des Forschungsstands bis 1983). – Perissa Torrini (Anm. 17), S. 25.

706 C.F. Rumohr, Italienische Forschungen, Bd. 3, Berlin/Stettin 1831, S. 104. – F.G. Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris, 3 Bde., Berlin 1837–1839. – W. Lübke, Grundriss der Kunstgeschichte, Bd. II, Stuttgart 1887, S. 258.

707 Tschmelitsch (Anm. 370), S. 379. – Gamba (Anm. 684), S. 172ff.

708 Venturi (Anm. 651), S. 162f. – Cook (Anm. 64), S. 25ff. – Justi (Anm. 107), S. 147ff. – P. Schubring, Die Kunst der Hochrenaissance in Italien, Berlin 1926, S. 69. – G.M. Richter, Unfinished Pictures by Giorgione, in: Art Bulletin 16, 1934, S. 277. – Tschmelitsch (Anm. 73), S. 379. – W. Braunfels, Die „Inventio" des Künstlers, Reflexionen über den Einfluss des neuen Schaffensideals auf die Werkstatt Raffaels und Giorgiones, in: Studien zur toskanischen Kunst (Festschrift für L.H. Heydenreich), München 1964, S. 24 u. 26. – A. Morassi, Giorgione, in: Rinascimento europeo e rinascimento veneziano, o., 1967, S. 206. – Im Übrigen hat sich fast die gesamte italienische Forschung für Sebastiano del Piombo eingesetzt. Darunter auch Pedrocco, der in seiner rezenten Giorgione-Monografie das *Urteil Salomons* in Kingston Lacy nicht einmal am Rande erwähnt; desgleichen Eller. Auch für J. Wilde, Venetian Art from Bellini to Titian, Oxford 1974, S. 99, und Anderson (Anm. 79), S. 328 gilt Sebastianos Autorschaft als erwiesen, ebenso für M. Lucco, Il Giudizio di Salomone di Sebastiano del Piombo a Kingston Lacy, in: Eidos 1, 1987. – Die einzigen Verfechter einer Zuschreibung an Giorgione sind derzeit (neben Hornig) A. Parronchi, Giorgione e Raffaelo, Bologna 1989, S. 66 u. 71, und W.R. Rearick, Il disegno veneziano del Cinquecento, Mailand 2001, S. 15f., 28 u. 209.

709 Hirst (Anm. 651), S. 19f. Laut Lucco ist es keineswegs erwiesen, dass das *Urteil Salomons* für den Palazzo Loredan gedacht war, zumal der von Mauro Codussi errichtete Bau erst 1509, also erst etwa zwei Jahre nach Giorgiones Beginn mit der Ausführung des Gemäldes, vollendet war. M. Lucco, Sakrale Geschichten, in: AK Bellini, Giorgione, Tizian (Anm. 148), S. 107, Anm. 7.

710 Hornig (Anm. 32), S. 85, Anm. 295.

711 M. Hirst u. K. Laing, The Kingston Lacy Judgement of Salomon, in: The Burlington Magazine 128, 1986, S. 273ff. – Lucco (AK Berlin 2008, Anm. 666), S. 102ff. – Zu Gentile Bellini s. Brucher (Anm. 100), S. 289f., Abb. 156.
712 Tschmelitsch (Anm. 73), S. 379.
713 Justi (Anm. 107), S. 149.
714 Ebda., S. 160.
715 Hornig (Anm. 32), S. 86.
716 Justi (Anm. 107), S. 152ff.
717 Hornig (Anm. 32), S. 87.
718 Ebda., S. 88. – Das prägnante Orangegelb am Umhang des Kriegers tritt auch am Gewand der Josefsdarstellungen in Giorgiones *Allendale-Anbetung* und Londoner *Anbetung der Könige* und am Kopf-/Schultertuch der *Lesenden Madonna* (Oxford) in Erscheinung.
719 Ebda., S. 88.
720 Tschmelitsch (Anm. 73), S. 378.
721 Hornig (Anm. 32), S. 84.
722 Justi (Anm. 107), S. 151.
723 Tschmelitsch (Anm. 79), S. 383.
724 Hornig (Anm. 32), S. 88. – Lucco (Anm. 666), Kat.-Nr. 2, 7 u. 13 (mit Abb.), S. 94, 106 u. 122.
725 Ebda., S. 103.
726 Wilde (Anm. 708), S. 101.
727 Justi (Anm. 107), S. 159.
728 Lucco (Anm. 666), S. 103.
729 G. Gombosi, Artikel zu Sebastiano del Piombo, in: Thieme Becker Künstlerlexikon 27, Leipzig 1933, S. 73. – Hornig (Anm. 32), S. 94.
730 Dussler (Anm. 676), S. 30 u. 144. Dussler vermochte sich in seiner Sebastiano-Monografie bezüglich der Zuschreibungsproblematik des Salomo-Urteils zu keiner klaren Entscheidung durchzuringen, bezeichnenderweise aber verzichtete er auf eine Abbildung des Werks. – Hornig (Anm. 32), S. 97f.
731 G. Milanesi, Les correspondents de Michel-Angelo, I, Sebastiano del Piombo, Paris 1890, S. 78.
732 M.W. Roskill, Dolce's „Aretino" and venetian art theory of the Cinquecento, New York 1968, S. 94.
733 Hornig (Anm. 32), S. 96. – Zu Sebastianos Hauptwerken aus der römischen Frühzeit s. Lucco (Anm. 666), S. 162, 171 u. 178.
734 Kritisch kommentierter Forschungsstand bis 1987 s. Hornig (Anm. 32), S. 241f. – Aktualisierte Bibliografie s. Lucco (Anm. 666), S. 109.
735 Ebda., S. 106.
736 D.v. Hadeln, Sansovinos Venetia als Quelle für die Geschichte der venezianischen Malerei, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 31, 1910, S. 152f. – Dussler (Anm. 676), S. 25.
737 Während hier von einer Auflistung jener Majorität, die sich ausschließlich für Sebastiano als Urheber des Gemäldes einsetzt, Abstand genommen, stattdessen auf die Literaturverzeichnisse von Hornig und Lucco verwiesen wird, sei jene Gruppe von Kunsthistorikern, die den Entwurf des Altarbilds Giorgione und dessen Ausführung Sebastiano del Piombo zuschreibt, wie folgt bibilografiert: Justi (Anm. 65), S. 226f. – Ders. (Anm. 107), S. 240ff. – E.v.d. Bercken, Malerei der Renaissance in Italien. Die Malerei der Früh- und Hochrenaissance in Oberitalien, Potsdam 1927, S. 171 u. 209. – Suida (Anm. 671), S. 82. – F.J. Mather (Anm. 492), S. 199. – Richter (Anm. 70), S. 91f. u. 244. – Morassi (Anm. 92), S. 137. – K. Oettinger, Die wahre Giorgione-Venus, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N.F. XIII, 1944, S. 120. – C. Gould, The Pala di San Giovanni Crisostomo and later Giorgione, in: Arte Veneta XXIII, 1969, S. 206ff. – Tschmelitsch (Anm. 73), S. 195ff. – Hornig (Anm. 32), S. 98ff. u. 240ff. – S. Settis, La *Tempesta* interpretata, Giorgione, i committententi, il soggetto, Turin 1978, S. 122. – Eller (Anm. 24), S. 155f.
738 R. Gallo, Per la datazione della Pala di San Giovanni Crisostomo di „Sebastiano Veneziano", in: Arte Veneta 7, 1953, S. 152. – Hirst (Anm. 651), S. 23ff.
739 Goulds Annahme zufolge habe Sebastiano erst nach dem Tod Giorgiones die Ergänzung des Bildes vorgenommen. Gould (Anm. 735), S. 206.
740 Lucco (Anm. 666), S. 108.
741 S. Tramontin, San Giovanni Crisostomo, Venedig 1968. – Humfrey (Anm. 216), S. 238 u. 355.
742 Laut Lucco besteht zwischen dem Kopf des Evangelisten Johannes (rechts von Giovanni Crisostomo) und jenem von Lucco Giorgione zugeschriebenen *Unterbrochenen Konzert* (auch als *Verlachter Samson* benannt; Mailand, Sammlung Mattioli) rechts befindlichen Alten eine bemerkenswerte Affinität, die der Autor als „entscheidendes" Argument für seine Frühdatierung ins Treffen führt. Dieser an sich zutreffende komparative Hinweis ist bezüglich der Datierungsproblematik wohl kaum nachvoll-

ziehbar, zumal daraus lediglich hervorgeht, dass sich Sebastiano weitgehend an Giorgiones Entwurf orientiert hat. Naheliegender ist sogar, dass Giorgione selbst mit der Ausführung des Gemäldes (vor allem den Kirchenvater betreffend) kurz vor seinem Tod begonnen hatte. Lucco (Anm. 666), S. 108. – M. Lucco, Venezia, 1500–1540, in: La pittura nel Veneto. Il Cinquecento, I, Mailand 1996, S. 49ff. – In der rezenten Forschung wird das Altarbild von Giovanni Crisostomo von folgenden Autoren mit 1510/11 datiert: Anderson (Anm. 79), S. 342. – A. Tempestini, La *Sacra Conversazione* nella pittura veneta dal 1500 al 1516, in: La pittura nel Veneto. Il Cinquecento, III (hg.v. M. Lucco), Mailand 1999, S. 990f. – A. Gentili, Sebastiano Luciani a Venezia […]. AK Viterbo Museo Civico (hg.v. C. Barbieri), Rom 2004, S. 21. – Eller (Anm. 24), S. 40. – Für 1509–1510: P. Meilman, Titian and the Altarpiece in Renaissance Venice, Cambridge 2000, S. 11f. u. 147. – Joannides (Anm. 272), S. 132.

743 Humfrey (Anm. 216), S. 238. – Brucher (Anm. 100), S. 205f., Abb. 94.

744 Justi (Anm. 107), S. 240f. – Hornig (Anm. 32), S. 101.

745 Dussler (Anm. 676), S. 26 u. 105.

746 Ebda., S. 26. – Wie Giorgione hatte Cima – mehr als ein Jahrzehnt zuvor – seine *Sacra Conversazione* (Parma) vor der Kulisse eines paganen Bauwerks angeordnet. Für Giorgione zweifellos eine wichtige Anregung, da auch dort die schräg fluchtende Gebäudefront in Schatten gehüllt ist, wogegen die bildparallele, marmorne Seitenansicht vom Licht getroffen wird. Wie später in Giorgiones Altarbild, wird das architektonische, etwa zwei Drittel der Bildfläche einnehmende Versatzstück oben und seitlich vom Bildrahmen überschnitten. – Zudem hat der Künstler hinsichtlich der beleuchteten Säule und der bildparallelen, oberhalb der drei weiblichen Heiligen situierten Tempelwand auf die im linken Kreuzarm von S. Giovanni Crisostomo befindliche Cappella Bernabò (um 1500/02) Bezug genommen. Die Affinität bezieht sich auf die mit ähnlich hellgrauer Marmorverkleidung (analog auch die Maserung) versehenen Kapellenseitenwände, die den Triumphbogen stützenden, auf hohen Sockeln postierten Säulen inbegriffen.

747 Hornig (Anm. 32), S. 99.

748 A. Gentili u. C. Bertini, Sebastiano del Piombo. La Pala di San Giovanni Crisostomo, Venedig 1985.

749 Gentili (Anm. 473), S. 304.

750 Dussler (Anm. 676), S. 27.

751 Ebda., S. 27f.

752 Zur Radiografie s. E. Merkel, Sebastiano Luciani, detto fra' Sebastiano del Piombo, in: AK Giorgione a Venezia (hg.v. A.A. Ruggeri u. P.L. Fantelli), Mailand 1978, S. 158ff.

753 Justi (Anm. 107), S. 242.

754 Wie, um Giorgiones Rolle gegenüber Sebastiano zu minimieren, unterläuft hier Dussler eine krasse Fehlbeobachtung, wonach „weder die entschiedene Neigung zu schweren Dunkeltönen noch die Vorliebe zu einem intensiven Orange bei Giorgione beheimatet" sei. In Wahrheit hat sich Giorgione des Öfteren der Orangefarbe bedient, so etwa in den Josefsdarstellungen in der Londoner *Anbetung der Magier* und der Washingtoner *Anbetung der Hirten* (*Allendale*) sowie im Schulter/Kopftuch der Oxforder *Madonna* und am Umhang des jungen Kriegers im großen *Salomon-Urteil*. Dussler (Anm. 676), S. 28.

755 Hornig (Anm. 32), S. 99.

756 Dussler (Anm. 676), S. 28. – Ergänzend sei auf die hl. Katharina verwiesen, die, wie die Radiografien beweisen, laut Lucco erst „im letzten Moment in das Bild eingeführt wurde". Lucco (Anm. 666), S. 108.

757 Justi (Anm. 107), S. 243f.

758 Crowe & Cavalcaselle (Anm. 58), S. 159. – Morelli-Richter (Anm. 63), S. 281. – Cook (Anm. 64), S. 99. – Gronau (Anm. 102), S. 507. – Zampetti (Anm. 84), S. 113.

759 G. Bernardini, Sebastiano del Piombo, Bergamo 1908. – L. Venturi (Anm. 149), S. 157. – Coletti (Anm. 95), S. 46 u. 66. – Della Pergolga (Anm. 106), S. 63.

760 Justi (Anm. 65), S. 21, 107 u. 157ff. – Ders. (Anm. 107), S. 173ff.

761 R. Longhi, Cartella Tizianesca, in: Vita Artistica II, No. 11–12, 1927, S. 218f.

762 Hornig (Anm. 32), S. 111.

763 B. Berenson, The missing head of the Glasgow Christ and the Adulteress, in: Art in America, 1928. – Ders., Italian pictures of the Renaissance, Oxford 1932, S. 570. – Ders., in: Scottish Art Review, vol.V, n.1, 1954. – Laut Hornigs kritischem Literaturverzeichnis mit Stand von 1987 haben sich nur folgende Forscher uneingeschränkt für eine Zuschreibung der *Adultera* an Giorgione ausgesprochen: Justi (bereits zit. Anm. 758). – Ph. Hendy, More about Giorgione's *Daniel and Susannah at Glasgow*, in: Arte Veneta 8, 1954, S. 167ff. – H. Ruhemann, The cleaning and restoration of the Glasgow Giorgione, in: Burlington Magazine 97, 1955, S. 278. – C. Robertson, The Giorgione Exhibition in Venice, in: Burlington Magazine 97, 1955, S. 276. – C. Hornig, Giorgiones Spätwerk, in: Annali della

Scuola Normale Superiore di Pisa, Serie III, vol. VI, 1976, S. 907ff. u. 926. – Ders. (Anm. 32), S. 105ff. u. 234ff.

764 G.M. Richter, Unfinished pictures by Giorgione, in: Art Bulletin, Sept. 1934, S. 286. – Ders. (Anm. 70), S. 219. – A.L. Mayer, Zur Giorgione-Tizian-Frage, in: Pantheon X, 1932, S. 376. – Wilde (Anm. 708), S. 115f.

765 E. Tietze-Conrat, The so called „Adulteress“ by Giorgione, in: Gazette des Beaux-Arts 87, 1945, S. 189f. – T. Pignatti, Giorgione, Venedig 1969, S. 120. – E.K. Waterhouse, Giorgione, Glasgow 1974, S. 4 u. 23. – R. Pallucchini, I due “creati” di Giorgione: Sebastiano e Tiziano, in: AK Giorgione a Venezia, 1978, S. 28.

766 Joannides (Anm. 272), S. 94.

767 Hornig (Anm. 32), S. 234.

768 Ebda., S. 105.

769 Justi (Anm. 107), S. 174.

770 Hornig (Anm. 32), S. 107 u. 112.

771 Justi (Anm. 107), S. 173.

772 Hornig (Anm. 32), S. 107.

773 Ebda., S. 111.

774 Ebda., S. 105.

775 Pallucchini, I due „creati“ (Anm. 765), S. 28. – Hornig hat Pallucchinis im Sinne Tizians überzeugende Ausführungen nicht zur Kenntnis genommen. Berechtigt ist indes seine Kritik an dessen ikonografischer Deutung als „Daniel und Susanna“. Hornig (Anm. 32), S. 236.

776 Pallucchini (Anm. 765), S. 29. – Pedrocco (Anm. 549), S. 70, Kat.-Nr. 2 u. S. 78, Kat.-Nr. 10.

777 Hornig (Anm. 32), S. 110.

778 Ebda., S. 108f.

779 P. Joannides, On some Borrowings and Non-Borrowings from Central Italian and Antique Art in the Work of Titian, in: Paragone, no. 487, 1990, S. 21ff. – Ders. (Anm. 272), S. 93. – W. Braunfels, Die „Inventio“ des Künstlers, Reflexionen über den Einfluss des neuen Schaffensideals auf die Werkstatt Raffaels und Giorgiones, in: Studien zur Toskanischen Kunst (Festschrift für L.H. Heydenreich), München 1964, S. 20ff.

780 B. Humfrey, Sakrale Bilder, in: AK Bellini, Giorgione, Tizian (Anm. 148), S. 82.

781 J. Brown, Artistic Relations between Spain and England 1604–1655, in: Sale of the Century, 2002, S. 66f. – M. Falomir (Hg.), Tiziano (AK Museo del Prado, Madrid), Madrid 2003, S. 142f.

782 Zuschreibungen an Giorgione: Morelli (Anm. 61), S. 189. – Justi (Anm. 65), S. 108 u. 140f. – Ders. (Anm. 107), S. 140ff. – Richter (Anm. 70), S. 93 u. 228. – G. Robertson, Vincenzo Catena, Edinburgh 1954, S. 18 u. 44. – C. Gamba, Il mio Giorgione, in: Arte Veneta 8, 1954, S. 174. – Coletti (Anm. 93), S. 44 u. 61. – L. Baldass, Die Tat des Giorgione, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 51, 1955, S. 116f. – Ders., Tizian im Banne Giorgiones, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 53, 1957, S. 106. – P. Zampetti, L’opera completa di Giorgione (Classici del Arte), Mailand 1968, S. 94. – Wethey (Anm. 526), S. 9 u. 174. – Hornig (Anm. 32), S. 228ff. – Zuschreibungen an Tizian (Auswahl): W. Schmidt, Zu Giorgione, in: Repertorium für Kunstwissenschaft XXVII, 1904, S. 160. – Venturi (Anm. 149), S. 134ff. – W. Suida, Tizian 1933, S. 22. – Fiocco (Anm. 99), S. 16 u. 37. – R. Pallucchini, Tiziano, vol. I, Bologna 1954, S. 56f. – Baldass/Heinz (Anm. 154), S. 169. – F. Valcanover, L’Opera Completa di Tiziano, Mailand 1969, S. 93f. – Wilde (Anm. 708), S. 119. – Ballarin (Anm. 84), S. 349ff. – Anderson (Anm. 79), S. 331. – Lucco (Anm. 95), S. 151. – Humfrey (Anm. 540), S. 33. – Pedrocco (Anm. 549), S. 80. – Joannides (Anm. 272), S. 125.

783 Humfrey (Anm. 540), S. 33. – Joannides (Anm. 272), S. 125.

784 Hornig (Anm. 32), S. 228f.

785 Baldass 1955 (Anm. 782), S. 116f.

786 Hornig (Anm. 32), S. 229.

787 Justi (Anm. 107), S. 140f.

788 Ebda., S. 145.

789 Im Übrigen hat es den Anschein, dass Giorgione auch bezüglich des ungewöhnlich breiten Vorhangs auf eine Idee Giovanni Bellinis zurückgegriffen hat. In der Tat begegnet man diesem Motiv bereits in Bellinis *Votivbild des Dogen Agostino Barbarigo* (Murano, S. Pietro Martire), wo es in ähnlich breit dimensionierter Weise die Vordergrundszene vom Hintergrund abschirmt. Brucher (Anm. 100), S. 113ff.

790 Justi (Anm. 107), S. 142.

791 P. Holberton, The Pastorale of Fête Champêtre in the early Sixteenth Century, in: Manca 1993, S. 257. – Humfrey (Anm. 780), S. 82. – Joannides (Anm. 272), S. 125. – Zu Mancini s. auch Tschmelitsch (Anm. 73), S. 107.

792 Hornig (Anm. 32), S. 229.
793 Justi (Anm. 107), S. 141.
794 Ebda., S. 143.
795 Ebda., S. 145. – Hornig (Anm. 32), S. 229.
796 Ebda., S. 230. – Im Gegensatz zu Morelli, der die Madrider *Sacra Conversazione* als „Wunderwerk der venezianischen Malerkunst" rühmt, ist Hetzer in seiner Tizian-Dissertation äußerst hart ins Gericht gegangen. Daraus nur einige Passagen: „Morelli hat [dem Bild] zu viel Ehre angetan […]. Die Qualität reicht nicht entfernt an die Giorgiones und Tizians heran. […] Die Madonna ist allerdings der Zigeunermadonna ähnlich […]. Aber wo die Zigeunermadonna präzise und durchmodellierte Formen hat, da ist die Madrider Madonna flach und unklar. […] Nirgends bei Tizian wird man einen so öde gemalten Mantel finden, der geradezu wie ein ausgelaufener Kuchenteig aussieht. […] Der Rumpf [des Kindes] ist wie ein prall gestopfter Puppenbalg ohne jede Oberflächenbewegung […]. Die so in jeder Einzelheit sich kundtuende geringe Qualität des Bildes macht es überflüssig, dass nun noch Punkt für Punkt nachgewiesen werde, warum es nicht von Giorgione sei." Im Ganzen gesehen ein Unikum in der sonst durchwegs positiv wertenden Forschung. Th. Hetzer, Die frühen Gemälde des Tizian. Eine stilkritische Untersuchung, Basel 1920, S. 94ff.
797 R. Pallucchini, I due „creati" di Giorgione: Sebastiano e Tiziano, in: AK Giorgione a Venezia (Venedig, Gallerie dell'Accademia, 1978), Mailand 1978, S. 15ff.
798 W. Valentiner, A combined Work by Titian, Giorgione and Sebastiano del Piombo, in: Detroid Bulletin, 1926, S. 62. – Suida (Anm. 671), S. 29 u. 149. – Zampetti (Anm. 84), S. 98. – Pallucchini (Anm. 797), S. 16. – Lucco (Anm. 95), S. 136 u. 150. – Zuschreibungen an Cariani: A. Venturi, Storia dell'Arte italiana IX, Mailand 1928, S. 462; an Palma il Vecchio: Morassi (Anm. 92), S. 172f.; an Pordenone: C. Furlan, Il Pordenone, Mailand 1988. – Diese Zuschreibungen gelten heute allgemein als obsolet.
799 Anderson (Anm. 79), S. 326. – Pignatti/Pedrocco (Anm. 16), S. 201. – Von Rylands (Anm. 657), S. 271 als „Venetian School" bezeichnet.
800 J.G. Kennedy, Tizian um 1490–1576, Köln 2006, S. 7.
801 Pedrocco (Anm. 549), S. 20.
802 Ebda., S. 21.
803 Ebda., S. 19.
804 Pedrocco (Anm. 549), S. 22 u. 76. – Humfrey (Anm. 540), S. 35. – Wethey (Anm. 526), S. 171f.
805 Pedrocco (Anm. 549), S. 76 u. 82.
806 Joannides (Anm. 272), S. 36.
807 Ebda., S. 51ff.
808 Pedrocco (Anm. 549), S. 73.
809 Gentili (Anm. 473), S. 299.
810 Nachdem Hetzer bereits 1920 Tizians Autorschaft der *Judith/Justitia* anerkannt hatte, bestehen heute kaum noch Zweifel an dieser Zuschreibung. Hetzer, Die frühen Gemälde des Tizian. Eine stilkritische Untersuchung, Basel 1920, S. 10f. – Wethey (Anm. 526), Bd.III, Kat.-Nr.18, S. 155. – Humfrey (Anm. 540), S. 37. – Ch. Hope, Titian, London 2003, S. 12ff. – J. Pope-Hennessy, Tiziano, Mailand 2004, S. 12. – Eine Ausnahme bildet Eller, der die gesamte Freskenausstattung des Fondaco Giorgione zuschreibt, die *Judith/Justitia* inbegriffen. Tizian habe „höchstens als Gehilfe mitgewirkt". Ellers äußerst dürftige Begründung beschränkt sich auf den Hinweis, Tizian sei „mit seinen damals 18 Jahren noch zu jung für die Ausführung wesentlicher Figuren" gewesen. Eller (Anm. 24), S. 103 u. 181.
811 Pedrocco (Anm. 549), S. 26f., 84.
812 G.M. Richter, The Problem of the *Noli me tangere*, in: The Burlington Magazine LXV, 1934, S. 4ff. – H. Tietze, Tizian, Wien 1936, Bd.1, S. 84f., Bd. 2, S. 292. – Hornig (Anm. 32), S. 226. – Tschmelitsch (Anm. 73), S. 282f. – Ch. Hope, Titian, London 2003, S. 22. – M. Lucco, Sakrale Geschichten, in: AK Bellini, Giorgione, Tizian (Anm. 148), Kat.-Nr. 21, S. 128f.
813 Hope (Anm. 812), S. 20. – Lucco (812), S. 128. – Humfrey (Anm. 540), S. 74. – Joannides (Anm. 272), S. 175. – Pedrocco (Anm. 549), S. 84. – A. Walther, Tizian, Leipzig 1978, erw. Nachaufl. 1990, S. 34. – Eller (Anm. 24), S. 148. – A. Ballarin, Le problème des œuvres de la jeunesse de Titien. Avancé et recules de la critique, in: Laclotte et al. 1993, S. 407ff. – Der späteste Datierungsvorschlag für *Noli me tangere* stammt von Wethey. Mit 1515 datiert er das Gemälde nach der *Himmlischen und irdischen Liebe*, völlig unhaltbar, da sich Tizian schon zuvor merklich von giorgionesken Einflüssen zu emanzipieren begonnen hatte. Wethey (Anm. 526), Bd. 1, Kat.-Nr. 80, S. 119.
814 J. Dunkerton u. N. Penny, Noli me tangere. London, The National Gallery, in: Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano (AK, Rom, Palazzo delle esposizioni, hg. v. M.G. Bernardini), Mailand 1995, S. 364ff. – G. Gould, A famous Titian restored, in: The Burlington Magazine, 1958, S. 44ff.

815 Joannides (Anm. 272), S. 175.
816 Eller (Anm. 24), S. 150.
817 Ebda., S. 148.
818 Pedrocco (Anm. 549), S. 91. – Lucco (Anm. 812), S. 131.
819 Lucco (Anm. 812), S. 128. – Joannides (Anm. 272), Abb. 153, S. 176. – Tschmeltisch (Anm. 73), S. 283.
820 Hetzer (Anm. 796), S. 110.
821 Humfrey (Anm. 540), S. 75.
822 Baldass (Anm. 782), S. 129. – Joannides zufolge beruht die Gestaltfindung Christi nicht auf einer Idee Giorgiones, vielmehr scheint diese durch eine Judith-Figur Mantegnas angeregt, die durch einen Stich überliefert ist, eine These, aus der man schließen könnte, dass Giorgione aus dieser Quelle geschöpft hat, jedoch mit der nicht unerheblichen Einschränkung, dass der Maler anstatt einer bekleideten eine nackte Figur dargestellt hat. Joannides (Anm. 272), Abb. 154, S. 176.
823 Eller (Anm. 24), S. 150.
824 Baldass (Anm. 782), S. 128f.
825 Pedrocco (Anm. 549), S. 96.
826 Crowe & Cavalcaselle, Titian. His Life and Times, London 1877, S. 54ff. – H. Cook, Giorgione, London 1907, S. 97. – A. Venturi, Giorgione, in: Vita Artistica, 1927, S. 215. – Hetzer (Anm. 796), S. 37f. – J. Wilde, Röntgenaufnahmen der Drei Philosophen Giorgiones und der Zigeunermadonna Tizians, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 1932, S. 151ff. – G.M. Richter, Unfinished pictures by Giorgione, in: Art Bulletin, 1934, S. 278ff. – D. Phillips, The Leadership of Giorgione (The American Federation of Arts), Washington 1937, S. 24, 55f. u. 77.
827 Vgl. E. Rothschild, Tizians Kirschenmadonna, in: Belvedere, Jg. 11, Wien 1932, S. 107ff. – Joannides (Anm. 272), S. 142. – Laut Goffen ist bei G. Bellinis Detroiter Madonna mit Werkstattbeteiligung zu rechnen. R. Goffen, Giovanni Bellini, New Haven u. London 1989, S. 66.
828 Wilde (Anm. 823), S. 151ff. – Ders., Venetian Art from Bellini to Titian, Oxford 1974, S. 113ff. – Ch. Hope u. J.R.J. Van Asperen de Boer, Underdrawings by Giorgione and His Circle, in: Le Dessin sous-jacent dans la peinture (hg. v. H. Verougstraten-Marcq u. R. Schoute, Louvain 1991, S. 131). – Eine 2005 angefertigte Infrarotreflektografie hat weitere, über das Röntgenfoto hinausgehende Details der Unterzeichnung der *Zingarella* zutage gefördert; s. E. Oberthaler u. E. Walmsley, Technologische Studien zu den Malweisen, in: AK Bellini, Giorgione, Tizian 2006 (Anm. 148), S. 296ff.
829 Brucher (Anm. 100), S. 172f., Abb. 80. – Im Übrigen ist der Hinweis auf Giovanni Bellinis Mailänder Madonna ein weiterer Beleg dafür, dass Tizians *Zingarella* erst nach 1510 entstanden ist.
830 Baldas, Tizian im Banne Giorgiones (Anm. 782), S. 105.
831 Ebda., S. 104.
832 P. Humfrey, Sakrale Bilder, in: AK Bellini, Giorgione, Tizian, 2006 (Anm. 148), S. 66.
833 Eller (Anm. 24), S. 151f. – Justi (Anm. 107), Bd. 2, S. 273.
834 Hetzer (Anm. 796), S. 38.
835 Baldas, Tizian im Banne Giorgiones (Anm. 782), S. 105 u. 108.
836 Joannides (Anm. 272), S. 143.
837 Dazu nur ein Beispiel: Humfrey zufolge besteht zwischen der *Zigeunermadonna* und den Paduaner Fresken eine „stilistische Ähnlichkeit" – eine nicht näher begründete, schon auf den ersten Blick hin unhaltbare These, auf deren Basis der Autor für das Wiener Gemälde eine Datierung um 1511 vorschlägt. P. Humfrey, Sakrale Bilder, in: AK Bellini, Giorgione, Tizian, 2006 (Anm. 148), S. 66.
838 Joannides (Anm. 272), S. 108f.
839 Pedrocco (Anm. 549), S. 30. – A. Morassi, Tiziano, gli affreschi della Scuola del Santo a Padova, Mailand 1958.
840 J.G. Kennedy, Tizian um 1490–1576, Köln 2006, S. 12.
841 Hetzer (Anm. 796), S. 15.
842 Joannides (Anm. 272), S. 120.
843 Hetzer (Anm. 796), S. 15.
844 G. Castelfranco, Note su Giorgione, in: Bolletino d'Arte 40, 1955, S. 305.
845 Justi (Anm. 107), 1.Bd., S. 181. – Restaurierdatum s. Wethey (Anm. 526), Bd.1, S. 129.
846 Hetzer (Anm. 796), S. 14.
847 Zur Gestalt, Wahrnehmung und Dynamik s. Arnheim (Anm. 116), S. 45ff., 371ff. u. 411ff.
848 Humfrey (Anm. 540), S. 40.
849 Arnheim (Anm. 396), S. 146.
850 Baldass, Tizian im Banne Giorgiones (Anm. 782), S. 120.
851 Joannides (Anm. 272), S. 115.

852 Humfrey (Anm. 216), S. 242.
853 G. Nepi Scirè, Tiziano Vecellio. San Marco in Trono fra i Santi Cosma, Damiano, Rocco e Sebastiano, in: AK Venezia e la peste, Venedig 1979, S. 236ff. – Eine Auswahl der Datierungsvorschläge: für 1510: Pedrocco (Anm. 549), S. 86. – Nepi Scirè, S. 236ff. – AK Titian. Prince of Painters, Venedig 1990, darin: Kat.-Beitr. v. A. Augusti, S. 151. – Für 1511: A. Morassi, Tiziano Vecellio, in: Enciclopedia dell'Arte XIV, 1966, S. 18. – R. Pallucchini, Tiziano, Bd. 1., Florenz 1969, S. 22 u. 59. – Hope (Anm. 812), S. 31 – J. Pope-Hennessy, Tiziano, Mailand 2004, S. 35. – Für 1511/12: Wethey, Bd. I (Anm. 526), S. 143 (Kat.-Nr. 119). – Humfrey (Anm. 540), S. 55. – Für 1512: Crowe & Cavalcaselle (Anm. 826), S. 121f. – Joannides (Anm. 272), S. 148. – Baldass, Tizian im Banne Giorgiones (Anm. 782), S. 146. – Rosands Frühdatierung mit 1508/09 ist auszuschließen. D. Rosand, Titian, New York 1978, S. 68.
854 H.H. Aurenhammer, Tizian. Die Madonna des Hauses Pesaro, Frankfurt a.M. 1993, S. 22f.
855 Pochat (Anm. 309), o.S.
856 Hetzer (Anm. 796), S. 42.
857 Pochat (Anm. 309), o. S.
858 Justi (Anm. 107), Bd.1., S. 150.
859 Aurenhammer (Anm. 854), S. 27. – Pochat (Anm. 309), o.S. – Pedrocco (Anm. 549), S. 86. – Humfrey (Anm. 540), S. 70. – Joannides (Anm. 272), S. 152. – Hope (Anm. 812), S. 27. – Wethey datiert das Antwerpener Pesaro-Votivbild mit 1512. Wethey (Anm. 526), Bd. I, S. 152.
860 Die *hl. Familie mit einem Hirten* wird von Wethey (Anm. 526), S. 94, mit 1510, von Pedrocco (Anm. 549), S. 98, mit 1510/11, von Joannides (Anm. 272), S. 145, sowie von Humfrey (Anm. 540), S. 66, mit 1512 datiert.
861 Joannides (Anm. 272), S. 148.
862 Baldass, Tizian im Banne Giorgiones (Anm. 782), S. 147.
863 Pedrocco (Anm. 549), S. 86. – Brucher (Anm. 100), S. 94ff. u. Abb. 44.
864 Joannides (Anm. 272), S. 150.
865 Pedrocco (Anm. 549), S. 86. – Th. Hetzer, Tizian. Geschichte seiner Farbe, Frankfurt a.M. 1935, S. 66.
866 Die in extremer Weise zwischen dem *Concert champêtre* und der *Pala di San Marco* bestehende Differenz in der Koloritauffassung ist ein zusätzlicher Grund, Tizian als Schöpfer des Pariser Gemäldes auszuschließen.
867 Crowe & Cavalcaselle (Anm. 58), II, S. 144ff.
868 G. Morelli (s. Lermolieff), Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino, Bologna 1886, S. 158.
869 Dazu bibliografische Angaben bei Wethey (Anm. 526), Bd. II, S. 92; Weiters in AK Titian. Prince of Painters, Venedig 1990, darin: S. Padovani, Kat.-Nr. 3, S. 146 und in AK Bellini. Giorgione. Tizian, 2006, darin: D. A. Brown, Kat.-Nr. 53, S. 266.
870 G. Chiarini, in: AK Tiziano nelle Gallerie Fiorentine, Florenz 1978, S. 196ff. – M. Chiarini, Tre dipinti restaurati, in: Tiziano e Venezia, 1980, S. 293ff. – L. Mucchi, Caratteri radiografici della Pittura di Giorgione, Bd. 3 v. I, Tempi di Giorgione, Florenz 1978, S. 62f. – A. Gentili, Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana, Rom 1980, S. 43f. – T. Pignatti, Gli inizi di Tiziano (1505–1511), in: Titianus Cadorinus, Vicenza 1982, S. 141f. – A. Parronchi, Giorgione e Raffaelo, Florenz 1989, S. 54ff. – Ch. Hope, Rezension von Chiarini 1978, in: The Burlington Magazine, 122, Nr. 932 (Nov. 1980), S. 772. – Detailliertere Bibliografie seit ca. 1970 bei Padovani (Anm. 869), S. 146 u. Brown (Anm. 869), S. 266.
871 Brown (Anm. 869), S. 264.
872 M. Friedeberg, Über das *Konzert* im Palazzo Pitti, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, 1917, S. 169ff. – L. Hourticq, Le problème de Giorgione, Paris 1930, S. 114ff. – Pedrocco (Anm. 549), S. 92.
873 Baldass, Tizian im Banne Giorgiones (Anm. 782), S. 142.
874 Humfrey (Anm. 540), S. 62.
875 Justi (Anm. 107), S. 264 u. 267.
876 M. Chiarini (Anm. 870), S. 293ff.
877 Brown (Anm. 869), S. 264.
878 Justi (Anm. 107), S. 268.
879 Hetzer (Anm. 796), S. 136 u. 138.
880 Justi (Anm. 107), S. 273.
881 Pochat (Anm. 309), o.S. – E. Wind, Pagan Mysteries in the Renaissance, Harmondsworth 1967, S. 143, Anm. 7 u. S. 206 Anm. 50.
882 Baldass, Tizian im Banne Giorgiones (Anm. 782), S. 141.
883 Joannides (Anm. 272), S. 218.
884 Brown (Anm. 869), S. 265.

885 Ebda., S. 265.
886 G.F. Waagen, Life of Titian, vol. II, London 1954, S. 133. – Eine Auswahl prominenter Autoren, die sich für Tizian aussprechen: W. Suida, Titien, Paris 1935, S. 14. – Berenson (Anm. 97), S. 189. – R. Pallucchini, Tiziano, 2 Bde., Florenz 1969, S. 32. – Wethey (Anm. 526), Bd. I, S. 125, Kat.-Nr. 90. – A. Ballarin, Tiziano prima del Fondaco dei Tedeschi, in: Tiziano e Venezia. Atti del Convegno, Vicenza 1980, S. 494f. – F. Valcanover, in: AK Titian Prince of Painters, Venedig 1990, S. 96, Kat.-Nr. 8. – Pedrocco (Anm. 549), S. 97. – Joannides (Anm. 272), S. 161. – Humfrey (Anm. 549), S. 46, Kat.-Nr. 13.
887 D. Fumiciova, I dipinti di Tiziano nelle Raccolte dell' Hermitage, in: Arte Veneta 21, 1967, S. 58.
888 Pedrocco (Anm. 549), S. 97. – Humfrey (Anm. 540), S. 46. – Joannides (Anm. 272), S. 160. – Wethey (Anm. 526), Bd. I, S. 125.
889 Eller (Anm. 24), S. 128ff. u. 144ff.
890 Ebda., S. 145.
891 Ausgehend von seiner stilkritisch wie analytisch vernachlässigten Zuschreibung der *Ruhe auf der Flucht* an Tizian, vertritt Joannides die These, dass der Künstler bei seiner Mariendarstellung durch Michelangelos manieristisches Figurenideal angeregt worden sei, dabei missachtend, dass Tizian diesen mit gekurvtem Umriss versehenen Frauentypus – schon vor der Möglichkeit einer michelangelesken Beeinflussung und in unmittelbarer Nachbarschaft – in Giorgiones *Weiblichem Akt* am Fondaco vor Augen gestanden war. Joannides (Anm. 272), S. 161.
892 Eller (Anm. 24), S. 144f.
893 Pedrocco (Anm. 549), Abb. s. S. 98.
894 Eller (Anm. 24), S. 128ff.
895 Sandrart zufolge, der die in der seit 1656 in der Sammlung der Königin Christina von Schweden befindliche *Allegorie* besichtigt hatte, war der Kardinal von Augsburg, Otto Truchsess von Waldburg, der erste Besitzer des Gemäldes, das dieser wahrscheinlich auf einer Italienreise in Faenza erworben hatte. Irrtümlich Sandrarts Annahme, Tizian habe das Bild während eines Aufenthalts in Augsburg (entweder 1548 oder 1550/51) gemalt, verkennend, dass es sich hier um ein Jugendwerk Tizians handelt. Wethey (anm. 526), Bd.III, S. 182ff.
896 Hetzer (Anm. 796), S. 49ff.
897 G. Robertson, The X-Ray Examination of Titian's Three Ages of Man in the Bridgewater Collection, in: Burlington Magazine, CXIII, 1971, S. 721ff. – Pedrocco (Anm. 549), S. 91. – Hopes mit 1509 verfrühter Datierungsvorschlag ist ebenso abzulehnen wie Joannides' mit 1516 verspätete zeitliche Einordnung. Hope (Anm. 812), S. 23. – Joannides (Anm. 272), S. 195. – Mit seiner Datierung ca. 1513 scheint sich Humfrey allzu eng am Terminus ante quem-Fixpunkt von G. Romaninos Polyptychon orientiert zu haben. Humfrey (Anm. 540), S. 72. – Ders., in: AK The Age of Titian (exh. cat. National Gallery of Scotland), Edinburgh 2004, S. 83f.
898 Crowe & Cavalcaselle, Tizian (deutsche Ausgabe), Bd. 1, Leipzig 1877, S. 204ff. – Baldass (Anm. 782), S. 129. – Einen ähnlichen Standpunkt wie Baldass vertritt auch Walther: „In seiner empfindsamen, ja melancholischen Auffassung ist das Bild noch stark von Giorgione beeinflusst." A. Walther, Tizian, Leipzig 1990, S. 64.
899 Eller (Anm. 24), S. 153.
900 Joannides (Anm. 272), S. 197.
901 E. Tripp, Reclams Lexikon der antiken Mythologie, Stuttgart 1974[4], S. 143. – Joannides (Anm. 272), S. 199ff.
902 Hetzer (Anm. 796), S. 50. – Im Übrigen hat Hetzer nicht zuletzt den Kontrast zwischen Figur und Landschaft zum Anlass genommen, die *Drei Lebensalter* zu Tizians „nicht gesicherten" Bildern zu zählen – eine Idee, die von der Forschung zu Recht nie als diskussionswürdig betrachtet wurde.
903 Pedrocco (Anm. 549), S. 108.
904 Joannides (Anm. 272), S. 249ff. – Humfrey (Anm. 540), S. 89.
905 Für eine frühe Entstehung der *Salome* plädieren z. B. G. Morelli, Italian Painters, 2 vols., London 1892, S. 307; und Berenson (Anm. 97), S. 190. – Für 1511: Hetzer (Anm. 796), S. 52ff., der die Nähe zu Tizians Paduaner Fresken betont; und Hope (Anm. 812), S. 37. – Für 1512/13: Walther (Anm. 898), S. 63 u. Abb. 16. – Für 1511–1515: Kennedy (Anm. 840), S. 15.
906 Justi (Anm. 107), S. 164ff. – Tschmelitsch (Anm. 73), S. 110ff. – G. M. Richter, Giorgio da Castelfranco, Chicago 1937, S. 228, Kat.-Nr. 139. – Wethey (Anm. 526), Bd. I, S. 158f.
907 Hetzer (Anm. 796), S. 52. – Tschmelitsch (Anm. 73), S. 110.
908 L. Foscari, Iconografia di Tiziano, Venedig 1935, S. 32. – E. Panofsky, Problems in Titian, mostly iconographic, London 1969. – Tschmelitsch (Anm. 73), S. 113.
909 Forschungsstand s. AK Giorgione. Mythos und Enigma (Anm. 135), darin S. Ferino-Pagden, Kat.-Nr. 20, S. 239.

910 Joannides (Anm. 272), S. 254.
911 Ebda., S. 249. – Sebastianos Londoner Gemälde betreffend lässt Lucco die Frage nach dem Bildtitel (ob Salome oder Judith?) offen. AK Sebastiano del Piombo (Anm. 666), darin M. Lucco, Kat.-Nr. 12, S. 120. – Hirst (Anm. 651), S. 30f.
912 K. Oettinger, Die wahre Giorgione-Venus, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen, N.F., Bd. 13, Wien 1944, S. 113ff. – Baldass (Anm. 782), S. 132. – M. Poch-Kalous, Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien (Bearb. d. Bildteiles H. Hutter), Wien 1968, S. 174. – Pignatti/Pedrocco (Anm. 549), S. 174.
913 Justi (Anm. 107), S. 170f.
914 Hetzer (Anm. 796), S. 55f.
915 Justi (Anm. 107), S. 171. – Wethey (Anm. 526), Bd. III, Kat.-Nr. x–33, S. 219. – A.j. Martin, Savoldos sogenanntes Bildnis des Gaston de Foix. Zum Problem des Paragone in der Kunst und Kunsttheorie der italienischen Renaissance, Sigmaringen 1995, S. 40ff. – Kennedy (Anm. 840), S. 17
916 Rylands (Anm. 657), S. 172.
917 Wethey (Anm. 526), Bd. III, S. 162f.
918 S. Ferino-Pagden, Frauenbilder-Liebesbilder, in: AK Bellini. Giorgione. Tizian (Anm. 148), S. 193. – A.Ch. Junkerman, Bellissima Donna: An Interdisciplinary Study of Venetian Sensuous Half-Length Images of the early Sixteenth Century, Diss. University of California, Berkely 1988, S. 49ff.
919 AK Bellini. Giorgione. Tizian. (Anm. 148), darin Beitrag von Ferino-Pagden, Kat.-Nr. 41, S. 219ff.
920 Pedrocco (Anm. 549), S. 100f. – Die These, die *Junge Frau bei der Toilette* als Vanitas-Darstellung zu interpretieren geht m.W. auf Panofsky zurück. Dazu sein Schlüsselsatz „[…] beauty looking at herself in a mirror and suddenly seeing there transince and death“. Panofsky (Anm. 908), S. 91ff.
921 In der rezenten Literatur ist vor allem auf Ferino-Pagden zu verweisen, die sich auf Basis eines gut recherchierten Forschungsstands eingehend mit der *Flora* auseinandergesetzt hat, wiewohl hauptsächlich auf ikonologische Probleme Bezug nehmend. AK Bellini. Giorgione. Tizian. (Anm. 148), darin: S. Ferino-Pagden, Beitrag zur Flora, Kat.-Nr. 42, S. 224ff.
922 AK Sebastiano del Piombo (Anm. 666), darin: Beitrag M. Lucco, Kat.-Nr. 2, S. 94. – Hirst (Anm. 666), S. 31 u. 93f.
923 Justi (Anm. 107), Bd. 2, S. 281. – G.M. Richter, Giorgio da Castelfranco, Chicago 1937, S. 230.
924 Pedrocco (Anm. 549), S. 112.
925 G. Morelli, Italian Painters, Bd. 2, London 1893, S. 21. – G. Gronau, Kritische Studien zu Giorgione, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 1908. – E. Wind, Giorgione's Tempesta. With comments on Giorgione's poetic allegories, Oxford 1969, S. 11.
926 B. Berenson, Italian Pictures of Renaissance, Venetian School, London 1957, S. 127. – L. Venturi, Giorgione, in: Encyclopedia of World Art, VI, New York 1962, S. 334. – J. Steer, Venetian Painting. Concise History, London 1970, S. 116.
927 R. Longhi, Cartella Tizianesca, in: Vita Artistica, I, 1927, S. 216ff. – W. Suida, Rivendicazioni a Tiziano, in: Vita Artistica, II, 1927, S. 206ff. – G.M. Richter, Giorgione, Chicago 1937, S. 250f. – F. Hermanin, Il Mito di Giorgione, Spoletto 1933. – Richter und Hermanin halten die Komposition des *Bravo* für eine Erfindung Giorgiones, ihre Ausführung sei aber erst nach 1625 erfolgt. Grundlage für diese Annahme ist eine von Van Dyck angefertigte Zeichnung, die einige Abweichungen – vor allem bezüglich des gegenüber dem Original weniger extrem im fliehenden Profil dargestellten Angreifers – vom Wiener Gemälde erkennen lässt. Letzteres sollte man nicht überbewerten, zumal Van Dyck – wie die flüchtig hingeworfene Skizze beweist – wohl nichts weniger als eine detailgetreue Kopie im Sinn hatte. Keinesfalls lässt dies den Schluss zu, dass der rechte Kopf im Wiener Gemälde – so Heinz unter Berufung auf Pignatti – im 17. Jahrhundert abgeändert wurde. Baldass/Heinz (Anm. 154), S. 170. – Zur Röntgenaufnahme des *Bravo* s. J. Wilde, Die Probleme um Domenico Mancini, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, VII, 1933, S. 121f. – J. Maxon, Three new books on Tizian, in: The Burlington Magazine, 112, 1970, S. 831. – Pergola hat den *Bravo* zwar in ihre Giorgione-Monografie aufgenommen, das Gemälde aber als Werk eines „Anonymus“ bezeichnet. Pergola (Anm. 106), Abb. 105.
928 Justi (Anm. 107), Bd. 2, S. 281. – Baldass (Anm. 782), S. 137. – Tschmelitsch (Anm. 73), S. 126.
929 Ebda., S. 128f.
930 Pedrocco (Anm. 549), S. 112 u. 113.
931 Hetzer (Anm. 796), S. 61.
932 Tschmelitsch (Anm. 73), S. 127.
933 Wind (Anm. 925), S. 8f.
934 B.D. Sutherland, Nine Reasons why Titian's *Il Bravo* should be Re-titled the ‚*Arrest of Bacchus*', in: Venezia Cinquecento, III/6, 1993, S. 35ff.

935 Im Gegensatz etwa zu Pedrocco, der den *Bravo* mit ca. 1516 datiert,, plädieren Humfrey und Joannides für einen wesentlich späteren Entstehungszeitraum – dieser für 1525, jener für 1521/13 – darin Wethey folgend, der seinen Datierungsvorschlag (1520/25) dahin gehend begründet, dass der geschlitzte Ärmel des Bravo als modisches Accessoire in Italien erst in den 20er-Jahren gebräuchlich geworden sei – eine kostümkundlich riskante, in ihrem geografisch verallgemeinernden Anspruch wohl kaum verifizierbare These. Wethey (Anm. 526), Bd. III, Kat.-Nr. 3. – Humfrey (Anm. 549), S. 118. – Joannides (Anm. 272), S. 248. – Auch Ferino-Pagden steht Wetheys kostümkundlicher Theorie reserviert gegenüber. Folgerichtig datiert sie das Gemälde in die Zeit zwischen 1515 und 1520. AK Titian. Prince of Painters (Anm. 853), darin: Kat.-Beitr. v. S. Ferino-Pagden, S. 180.

936 Th. Hetzer, Tizian. Geschichte seiner Farbe. Die frühen Gemälde. Bildnisse (Schriften Th. Hetzers, Bd. 7), Stuttgart 1992, S. 423.

937 Pedrocco (Anm. 549), S. 79. – AK Bellini. Giorgione. Tizian (Anm. 148), darin Kat.-Beitr. v. Ferino-Pagden, Kat.-Nr. 45, S. 232ff.

938 C. Gould, The Sixteenth-Century Italian Schools, National Gallery, London 1975, S. 287ff.

939 G.M. Bonomi, I quadri di Tiziano della famiglia Martinengo-Colleoni, Bergamo 1886, S. 13.

940 H. Cook, Giorgione, London 1907, S. 74ff. – S. Caroselli, A Portrait Bust of Caterina Cornaro by Tullio Lombardo, in: Bulletin of the Detroit Institute of Arts, 61, 1983, Nr. 1–2, S. 57ff.

941 Brucher (Anm. 100), S. 301f. – Ferino-Pagden (Anm. 937), S. 235. – N. Penny, Noli me tangere, in: Titian 2003, Nr. 4, S. 86f.

942 Justi (Anm. 107), Bd. I, S. 133ff. – Hetzer (Anm. 796), S. 128ff. – J. Wilde, Über einige venezianische Frauenbildnisse der Renaissance (Hommage à Alexis Potrovics), Budapest 1934, S. 211. – Richter (Anm. 70), S. 236. – Tschmelitsch (Anm. 73), S. 329ff.

943 Justi (Anm. 107), Bd. I, S. 138.

944 Tschmelitsch (Anm. 73), S. 329.

945 Hetzer (Anm. 796), S. 130f.

946 L. Freedman, The Schiavona: Titian's Response to the Paragone between Painting and Sculpture, in: Arte Veneta 41, 1987, S. 31ff. – A. Nova, Paragone-Debatte und gemalte Theorie in der Zeit Cellinis, in: Benvenuto Cellini: Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert, Köln 2003, S. 183ff.

947 Ferino-Pagden (Anm. 937), S. 234.

948 C. Gould, New Light on Titian's *Schiavona*-Portrait, in: The Burlington Magazine 103, 1961, S. 335ff. – Ferino-Pagden (Anm. 937), S. 235.

949 Ch. J. Holmes, La Schiavona by Titian, in: The Burlington Magazine 26, 1914, S. 15f.

950 Phillipps hält den sogen. *Ariost* für Tizians frühestes Porträt. C. Phillipps, The Earlier works of Titian, London 1906, S. 58. – Die Datierungen schwanken zwischen 1510 und 1512. Ca. „1510–1511" ist m. E. zu präferieren, s. R. Pallucchini, Tiziano, 2 Bde., Florenz 1969, S. 236.

951 Wethey (Anm. 526), Bd. II, Kat.-Nr. 40, S. 103.

952 J. Pope-Hennessy, Tiziano, Mailand 2004, S. 40.

953 Pedrocco (Anm. 549), S. 72. – St. Zuffi, Tiziano, Mailand 2007, S. 42.

954 A. Walther, Tizian, Leipzig 1990, S. 33.

955 G.F. Waagen, Treasures of Art in Great Britain, Bd. III, London 1854, S. 19. – Cook (Anm. 940), S. 68ff. – Justi (Anm. 107), Bd. 2, S. 329ff. – Hetzer (Anm. 796), S. 117ff. – Richter (Anm. 70), S. 224f.

956 Hetzer (Anm. 796), S. 119.

957 Pedrocco (Anm. 549), S. 72.

958 J.G. Kennedy, Tizian, Köln 2006, S. 8.

959 Baldass (Anm. 782), S. 140.

960 Justi (Anm. 107), S. 330.

961 F. Wickhoff, Review of G. Gronau's Titian, in: Kunstgeschichtliche Anzeigen, 1904, S. 113ff. – Justi (Anm. 107), S. 330. – Hetzer (Anm. 796), S. 119.

962 Lucco (Anm. 911), S. 12a.

963 Pedrocco (Anm. 549), S. 94. – Humfrey (Anm. 540), S. 60. – Wethey (Anm. 526), Bd. II, S. 103. – Pallucchinis Datierungsvorschlag: ca. 1512–1514; R. Pallucchini, Tiziano, 2 Bde., Florenz 1969, S. 242.

964 O. Sirèn, Pictures of the Venetian School in Sweden, in: Burlington Magazine, VI, 1904–1905, S. 59ff. – W. Suida, Titien, Paris 1935, S. 32f. u. 157. – Joannides (Anm. 272), S. 231.

965 Brucher (Anm. 100), S. 166, Abb. 75.

966 J. Rapp, Das Tizian-Porträt in Kopenhagen: Ein Bildnis des Giovanni Bellini, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 50, 1987, S. 359ff.

967 Baldass (Anm. 782), S. 117.

968 D. v. Hadeln, Tizians Bildnis der Laura dei Dianti in Modena, in: Münchner Jahrbuch, VI, 1911, S. 72. – F. Hermanin, Il mito di Giorgione, Spoleto 1933. – Suida (Anm. 963), S. 33 u 161. – Zanetti lässt der Datierungsfrage mit 1510–1515 einen viel zu großen Spielraum. Zanetti (Anm. 84), S. 176. – Fundierte Zuschreibungen an Tizian: F. Valcanover, Tutta la Pittura di Tiziano, Bd. I, Mailand 1960, S. 59. – R. Pallucchini, Tiziano, Florenz 1969, S. 250. – Pedroccos Pallucchini folgender später Datierungsvorschlag (ca. 1515/16) ist m. E. abzulehnen. Pedrocco (Anm. 549), S. 108. – Humfrey (Anm. 540), S. 68.

969 Humfrey (Anm. 540), S. 68.

970 Eller (Anm. 24), S. 175f.

971 W. Bode, Portrait of a Venetian Nobleman by Giorgione in the Altman Collection, in: Art in America, I, 1913, S. 225ff. – Berenson (Anm. 97), S. 84. – Richter (Anm. 70), S. 230, no. 53. – Suida (Anm. 886), S. 157. – Wethey (Anm. 526), 2. Bd., S. 186. – Tschmelitsch (Anm. 73), S. 335f.

972 A. Morassi, Esordi di Tiziano, in: Arte Veneta VIII, 1954, S. 178ff.

973 Pedrocco (Anm. 549), S. 103.

974 Joannides (Anm. 272), S. 224.

975 H. Tietze, in: AK Four Centuries of Venetian Painting, Toledo 1940, no. 65. – Weitere Vertreter der Ariost-Identifikation: Berenson (Anm. 97), S. 186. – F. Valcanover, Tutta la pittura di Tiziano, Bd. 1, Mailand 1960, S. 63. – R. Pallucchini, Tiziano, Florenz 1969, S. 251.

976 Wethey (Anm. 526), 2. Bd. S. 77.

977 Justi (Anm. 107), 2. Bd., S. 332. – H. Cook, Giorgione, London 1907, S. 86ff. u. 152. – L. Venturi (Anm. 149), S. 175. – H. Debrunner, A Masterpiece by Lorenzo Lotto, in: Burlington Magazine, LIII, 1928, S. 116ff.

978 Hetzer (Anm. 796), S. 127f.

979 Wethey (Anm. 526), 2. Bd., S. 149.

980 Justi (Anm. 107), 2. Bd., S. 332.

981 Hetzer (Anm. 796), S. 127.

982 Kommentierte, wiewohl nicht vollständige Bibliografie bis 1970 bei Wethey (Anm. 526), Bd. 2, S. 113. – Ausgewählte rezente Literatur: Pedrocco (Anm. 549), S. 103. – Humfrey (Anm. 540), S. 84. – Joannides (Anm. 272), S. 222. – Penny (Anm. 941), S. 82.

983 Hetzer (Anm. 796), S. 125.

984 M.v. Boehn, Giorgione und Palma, Leipzig 1908, S. 60. – Wethey (Anm. 526), 2. Bd., S. 113.

985 W. Schupbach, Doctor Parma's Medicinal Macaronic: Poem by Bartolotti; Pictures by Giorgione and Titian, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XLI, 1978. – Pedrocco (Anm. 549), S. 125.

986 Cook (Anm. 940), S. 148. – Justi (Anm. 107), 2. Bd., S. 352. – Hetzer (Anm. 796), S. 121. – Baldass (Anm. 782), S. 150.

987 Humfrey (Anm. 540), S. 88. – Joannides (Anm. 272), S. 231; Datierung in Bildunterschrift Abb. 211. – Wethey (Anm. 526), Bd. II, S. 121. – Pallucchinis Datierung innerhalb der Zeitspanne von 1518–1520 ist aus stilistischen Gründen als verspätet anzusehen. Pallucchini (Anm. 963), S. 254.

988 Justi (Anm. 107), 2. Bd, S. 351.

989 Pedrocco (Anm. 549), S. 126.

990 Hetzer (Anm. 865), S. 90f. – Ders. (Anm. 796), S. 78.

991 Gentilis Text zit. bei Pedrocco (Anm. 549), S. 105.

992 Pedrocco (Anm. 549), S. 105. – C. Hope, Problems of interpretation in Titian's erotic paintings, in: Tiziano e Venezia, Kongressakten, Vicenza 1980, S. 34ff. – Hinweis auf Vasi bei Wethey (Anm. 526), Bd. III, S. 175. – Baldass (Anm. 782), S. 129f.

993 E. Panofsky, Studies in Iconology, Oxford 1939, New York 1962, S. 142ff. – Ders., Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance (Studies in Iconology), Köln 1980, S. 216ff. – E. Fry, Titian's Sacred and Profane Love, in: Portfolio 1979, S. 34ff.

994 Walther (Anm. 898), S. 65.

995 N. Wolf, Tizian, München 2006, S. 51.

996 Panofsky zit. nach Pochat (Anm. 309), o.S.

997 Panofsky (Anm. 993; 1980), S. 217 u. 221.

998 Hetzer (Anm. 796), S. 47.

999 E. Wind, Pagan mysteries of the Renaissance, New Haven 1958, S. 150f. – Panofsky (Anm. 993; 1980), S. 216.

1000 D. Montelatici, Villa Borghese, 1700, S. 288.

1001 E.v. Beckerath, Die himmlische und die irdische Liebe (L'Amor sacro e profano). […] Die esoterische Darstellung eines astrologischen Lehrsatzes (Schriftenreihe der OARCA), München 1972, S. 25.

1002 Eine zusammenfassende Auswahl der bis 1970 reichenden Deutungsversuche bei Wethey (Anm. 526), Bd. III, S. 178.

1003 Panofsky (Anm. 993; 1980), S. 217. M.C. Leitgeb, Concordia mundi. Platons Symposion und Marsilio Ficinos Philosophie der Liebe, Holzhausen 2010.

1004 Beckerath (Anm. 1001), S. 23f.

1005 Ebda., S. 26.

1006 L. Venturi, Giorgione e il Giorgionismo, Mailand 1913. – L. Baldass, Zur Erforschung des „Giorgionismo" bei den Generationsgenossen Tizians, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen Wien, Bd. 57 [= N.F. XXI], 1961, S. 69 ff. – P. Holberton, Varieties of giorgionismo, in: New Interpretations of Venetian Renaissance Painting (hg.v. F. Ames-Lewis), London 1994, S. 31ff. – Zampetti (Anm. 84).

1007 M. Lucco, Sebastiano del Piombo in Venedig, in: AK Sebastiano del Piombo (Anm. 666), S. 23; hier auch die Vasari-Zitate.

1008 Lucco (Anm. 95), S. 155.

1009 Lucco (Anm. 1007), S. 25.

1010 Hornig (Anm. 32), S. 94ff.

1011 Übersetzung des Boschini-Texts ins Deutsche bei Lucco (Anm. 1007), S 28.

1012 Genaue Literaturhinweise zum Forschungsstand bei Lucco (Anm. 1007), S. 97.

1013 Ebda., S. 96. – Lucco (Anm. 95), S. 86. – Joannides schreibt das *Ländliche Idyll* Tizian zu – unhaltbar, wenn man das Gemälde, dessen Landschaftsdarstellung sich durch einen duftigen, nahezu aquarellistisch anmutenden Farbauftrag und ein atmosphärisches Flair auszeichnet, mit Tizians nur wenig früher entstandener *Flucht nach Ägypten* (St. Petersburg), in der eine altertümliche Landschaftsgliederung und ein extrem dumpfes Kolorit vorherrschen, vergleicht. Korrekterweise sei jedoch erwähnt, dass Joannides nicht das St. Petersburger Gemälde, sondern – zwecks Stützung seiner Zuschreibung des *Ländlichen Idylls* – Tizians Cassone-Tafeln (Padua, Museo Civico) als Vergleich heranzieht. In der Tat besteht hier ein größeres Nahverhältnis zum *Ländlichen Idyll.* Dies betrifft den ‚moderneren' Landschaftsaufbau, nicht aber die immer noch düstere Farbgebung. Im Übrigen folgt Joannides mit seiner Tizian-Attribution den Spuren Goldfarbs. – Joannides (Anm. 272), S. 36, 78 u. 80, Abb. 62, 63. – H. Goldfarb, An Early Masterpiece by Titian Rediscovered and Its Stylistic Implications, in: Burlington Magazine CXXVI, 1984, S. 419ff.

1014 Zuschreibung an Giorgione: R. Longhi, Cartella tizianesca, in: Vita Artistica, 1927, S. 216. – G. Gronau, Kritische Studien zu Giorgione, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 31, 1908, S. 509. – W. Suida, Nouvelles attributions, in: Gazette des Beaux Arts, 1935, S. 76ff. – Morassi (Anm. 92), S. 64f. – Lucco (Anm. 95), S. 90. – Ders. (Anm. 1007), S. 29. – Für Sebastiano del Piombo: R. Pallucchini, La Formazione di Sebastiano del Piombo, in: La Critica d'Arte, 1935, S. 43. – Fiocco (Anm. 105), S. 19. – Della Pergola (Anm. 106), S. 64. – T. Pignatti, Giorgione, Venedig 1969, S. 134. – E. Merkel, Sacra Conversazione, in: AK Giorgione a Venezia (Anm. 544), S. 111ff. – Hirst (Anm. 252), S. 5. – Nepi Scirè (Anm. 285), S. 140. – Neben Giorgione und Sebastiano wurden bisweilen auch andere Künstler wie Previtali, Cariani, Licinio, Palma Vecchio, Rocco Marconi und Catena in Erwägung gezogen – alle mehr oder minder zeitweilig unter dem Einfluss des Giorgionismus stehend.

1015 Brucher (Anm. 100), S. 166ff. u. Abb. 76.

1016 Hornig (Anm. 32), S. 95.

1017 Ebda., S. 95. – Hirst (Anm. 252), S 5.

1018 Merkel (Anm. 1014), S. 115.

1019 Nepi Scirè (Anm. 285), S. 140.

1020 Lucco (Anm. 1007), S. 116. – B. Joannides, On Some Borrowings and Non-Borrowings from Central Italian and Antique Art in the Work of Titian, c. 1510–c. 1550, in: Paragone, 487, 1990, S. 25 u. 40.

1021 G. Scanelli, Il microcosmo della pittura, Cesena 1657, S. 235.

1022 J. Wilde, Die Probleme um Domenico Mancini, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N.S. 7, 1933, S. 116. – Ders. (Anm. 708), S. 94ff. – S.J. Freedberg, Painting in Italy, 1500 to 1600, Harmondsworth 1971, S. 92 u. 478. – Hirst (Anm. 252), S. 6ff.

1023 Hornig (Anm. 32), S. 95. – Lucco (Anm. 1007), S. 116.

1024 Brucher (Anm. 100), S. 289f.

1025 Joannides (Anm. 1020), S. 25 u. 40.

1026 Die erste Zuschreibung der Bowood Castle-Fassung stammt m.W. von Morassi (Anm. 92), S. 109. – Zampetti (Anm. 84), S. 244. – S. Pembroke, A Catalogue of the Paintings and Drawings in the Collection at Wilton House, London/New York, S. 83. – Hirst (Anm. 252), S. 29f. – M. Lucco, L'opera completa di Sebastiano del Piombo, Mailand 1980, S. 894. – Ders. (Anm. 1007), S. 112.

1027 Lucco (Anm. 1007), S. 112.
1028 Ballarin (Anm. 84), S. 345.
1029 C. Barbieri, Die Portraits von Sebastiano im Paragone: Plastische Gemälde, Elogen in Bildern, in: AK Sebastiano del Piombo (Anm. 666), S. 53ff.
1030 K. Garas, The So-Called Piombo Portrait in the Museum of Fine Arts, in: Acta Historiae Artium, 1, 1953, S. 139, 140, 142 u. 147f.
1031 Lucco (Anm. 1007), S. 138.
1032 Dussler (Anm. 676), S. 39.
1033 L. Venturi (Anm. 149), S. 167. – G. Fiocco, Giovanni Antonio Pordenone, Pordenone 1939, S. 142. – Hirst (Anm. 252), S. 38f. – Lucco (Anm. 1007), S. 128.
1034 Dussler (Anm. 676), S. 28f.
1035 Hornig (Anm. 32), S. 95.
1036 Rylands (Anm. 657), S. 15ff. u. 35ff.
1037 G. Fiocco, Un opera magistrale e le sue vicende, in: Emporium 120, 1954, S. 243. – Rylands ist einer der wenigen, der sich nicht mit Sicherheit („Venetian School: Palma Vecchio") für Palma zu entscheiden vermag. Rylands (Anm. 657), S. 260.
1038 V. Sgarbi, Carpaccio, München 1999, S. 204. – Brucher (Anm. 100), S. 405ff., Abb. 237.
1039 Rylands (Anm. 657), S. 98, 192 u. 199. – Hornig (Anm. 32), S. 120.
1040 W. Suida, Zum Werke des Palma Vecchio., in: Belvedere, 1931, S. 139. – Baldass (Anm. 1006), S. 80. – Berenson (Anm. 926), S. 126.
1041 Ebda., S. 119.
1042 C. Volpe, Il *Cristo portacroce* di Vienna al Pordenone, in: Paragone 309, 1975, S. 100ff. – M. Lucco, La giovinezza del Pordenone, in: Giornata di studio sul Pordenone (hg. v. P. Ceschi Lavagetto), Piacenza 1981, S. 40. – Ders., Kat.-Beitr. in: AK Bellini. Giorgione. Tizian. (Anm. 148), S. 110f.
1043 Ebda., S. 262f. – Rylands (Anm. 657), S. 201f.
1044 A. Tempestini, La „Sacra Conversazione" nella pittura veneta dal 1500 al 1516, in: La Pittura nel Veneto. Il Cinquecento, 3. Bd., Mailand 1999, S. 939ff.
1045 Cl. Pillips, L'exposition des Maitres anciennes à la Royale Academy, in: Gazette des Beaux-Arts, 1893, S. 227. – B. Berenson, The Venetian Painters of the Renaissance, New York/London 1894, S. 96.
1046 G. Brucher, Geschichte der venezianischen Malerei, Bd. I: Von den Mosaiken von S. Marco bis zum 15. Jahrhundert, Wien/Köln/Weimar 2007, S. 286ff., Abb. 253. – Ders. (Anm. 100), S. 115, Abb. 49.
1047 G. Robertson, Vincenzo Catena, Edinburgh 1954, S. 32f. – Ders., Vincenzo Catena, in: Genius of Venice, 1983, S. 167. – M. Lucco, Kat.-Beitr., in: AK Belini. Giorgione. Tizian. (Anm. 148), S. 120.
1048 N. Laclotte, Vincenzo Catena, in: Le Siècle de Titien, 1993, S. 274.
1049 E. Hüttinger, Venezianische Malerei, Zürich 1959, S. 28f.

LITERATUR

Aikema, B. u. Martin, A.J., Venezia e la Germania: Il primo Cinquecento, in: AK Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai Tempi di Bellini, Dürer, Tiziano (a cura di B. Aikema e L. Brown), Venedig 1999.

Aikema, B., Giorgione und seine Verbindung zum Norden. Neue Interpretationen zur Vecchia und zur Tempesta, in: AK Mythos und Enigma.

Anderson, J., A Further Inventory of Gabriel Vendramin's Collection, in: The Burlington Magazine CXXI, 1979.

Anderson, J., Allegorien und Mythologien, in: AK Bellini. Giorgione. Tizian.

Anderson, J., Christ Carrying the Cross in San Rocco: 1st Commission and the Miraculous History, in: Arte Veneta XXXI 1977.

Anderson, J., Giorgione. Peintre de la „Brièveté Poétique". Catalogue Raisonné, Paris 1996.

Anderson, J., Giorgione. The Painter of „Poetic Brevity", Paris/New York 1997.

Anderson, J., Kat.-Beitr. Nr. 9, in: AK Giorgione. Mythos und Enigma, Wien 2004.

Anderson, J., Some New Documents relating to Giorgione's Castelfranco Altarpiece and his Patron Tuzio Costanzo, in: Arte Veneta, 1973.

Anderson, J., Text zur Wiener Anbetung der Hirten, Kat.-Nr. 3, in: AK Giorgione. Mythos und Enigma, Wien 2004.

Annunzio, G. d', Il fuoco, 1898.

Anzelewsky, F., Albrecht Dürer. Das malerische Werk, Berlin 1971.

Argan, G.C., Storia dell'arte italiana 3, Florenz 1977.

Arnheim, R., Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste, Köln 1982.

Arnheim, R., Eigenschaften der Bewegungsantwort, in: Zur Psychologie der Kunst, Köln 1977.

Arnheim, R., Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges, Berlin/New York 1978.

Augusti, A., Kat.-Beitr., in: AK Titian. Prince of Painters, Venedig 1990.

Auner, M., Randbemerkungen zu zwei Bildern Giorgiones und zum Brocardo-Porträt in Budapest, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 54.

Aurenhammer, H.H., Tizian. Die Madonna des Hauses Pesaro, Frankfurt a.M. 1993.

Badstübner, E., Sachs, H., Neumann, H., Christliche Ikonographie in Stichworten, Leipzig 1980.

Baldass, L. u. Heinz, G., Giorgione, Wien/München 1964.

Baldass, L., Die Tat des Giorgione, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 51 (n.F. Bd. XV), 1955.

Baldass, L., Tizian im Banne Giorgiones, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 53, 1957.

Baldass, L., Zur Erforschung des „Giorgionismo" bei den Generationsgenossen Tizians, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen Wien, Bd. 57 [= N.F. XXI], 1961.

Ballarin, A., Giorgio de Castelfranco, dit. Giorgione, Portait de jeune homme, in: AK Le Siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venice, Paris 1993.

Ballarin, A., Giorgione e la Compagnia degli Amici, in: F. Zeri (Hg.), Storia dell' Arte italiana 5, Teil 2, Turin 1983.

Ballarin, A., Giorgione, in: Le Siècle de Titien, Paris 1993.

Ballarin, A., Giorgione: per un nuovo catalogo e una nuova chronologia, in: Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500, Rom 1981.

Ballarin, A., Le problème des œuvres de la jeunesse de Titien. Avancé et recules de la critique, in: Laclotte et al. 1993.

Ballarin, A., Tiziano prima del Fondaco dei Tedeschi, in: Tiziano e Venezia. Atti del Convegno, Vicenza 1980.

Ballarin, A., Tiziano, Florenz 1968.

Ballarin, A., Una nuova prospettiva su Giorgione: la ritratistica degli anni 1500–1503, in: Giorgione. Atti del Convegno, Venedig 1979.

Ballarin, G., Giorgione, in: Atti del Convegno Internazionale di Studio per il 5 centenario della nascita (hg. v. F. Pedrocco), Venedig 1979.

LITERATUR

Barbieri, C., Die Portraits von Sebastiano im Paragone: Plastische Gemälde, Elogen in Bildern, in: AK Sebastiano del Piombo (Anm. 666).

Battisti, E., Hochrenaissance und Manierismus, Baden-Baden 1970.

Battisti, E., Rinascimento e Barocco, Turin 1960.

Bayersdorfer, A., A. Bayersdorfers Leben und Schriften, München 1908.

Bazin, G., Louvre, Paris o.J. (im Bertelsmann-Verlag aus dem Französischen ins Deutsche übertragen).

Beckerath, E.v., Die himmlische und die irdische Liebe (L'Amor sacro e profano). […] Die esoterische Darstellung eines astrologischen Lehrsatzes (Schriftenreihe der OARCA), München 1972.

Benzoni, G., Venedig und seine Geschichte, in: Venedig. Kunst und Architektur (hg. von G. Romanelli), Köln 1997.

Bercken, E.v.d., Malerei der Renaissance in Italien. Die Malerei der Früh- und Hochrenaissance in Oberitalien, Potsdam 1927.

Berenson, B., in: Scottish Art Review, vol. V, n.1, 1954.

Berenson, B., Italian Pictures of Renaissance, Venetian School, London 1957.

Berenson, B., Italian Pictures of the Renaissance, Oxford 1932.

Berenson, B., Italian Pictures oft the Renaissance, Venetian school, vol. I, London 1957.

Berenson, B., Notes on Giorgione, in: Arte Veneta VIII, 1954.

Berenson, B., The missing head of the Glasgow Christ and the Adulteress, in: Art in America, 1928.

Berenson, B., The North Italian Painters of the Renaissance, New York/London 1907.

Berenson, B., The Venetian Painters of the Renaissance, New York/London 1894.

Berenson, B., Venetian painting in America, London 1916.

Berenson, H., De quelques copies d'après les originaux perdus de Giorgione, in: Gazette des Beaux-Arts, 1897.

Berger, A., Inventar der Kunstsammlungen des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses I, 1883.

Bialostocki, J., La gamba sinistra della Giuditta: il quadro di Giorgione nella storia del tema, in: Giorgione e l'Umanesimo Veneziano, Florenz 1981.

Binder, M., Albrecht Dürers Tafelgemälde „Brustbild eines jungen Mannes/Altes Weib mit Geldbeutel" im Kunsthistorischen Museum in Wien. Eine neue Deutung, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien, 55. Jg, Nr. 1/2, 2003.

Binder, M., Beiträge zu Dürers Italienreisen von 1494/1495 und 1505/1507, Dipl.phil. Graz 2002.

Bode, W., Portrait of a Venetian Nobleman by Giorgione in the Altman Collection, in: Art in America, I, 1913.

Boehm, G., Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance, München 1985.

Boehn, M.v., Giorgione und Palma, Leipzig 1908.

Bonicatti, M., Aspetti dell' umanesimo nella pittura veneta dal 1455 al 1515, Rom 1964.

Bonomi, G.M., I quadri di Tiziano della famiglia Martinengo-Colleoni, Bergamo 1886.

Borchhardt-Birbaumer, Zur Aktualität toleranter Dialoge: Giorgione und Ramon Lull, in: Giorgione. Mythos und Enigma (Anm. 135), S. 71ff.

Boschini, M., Le ricche Minere della Pittura veneziana, Venedig 1664.

Braunfels, W., Die „Inventio" des Künstlers, Reflexionen über den Einfluss des neuen Schaffensideals auf die Werkstatt Raffaels und Giorgiones, in: Studien zur toskanischen Kunst (Festschrift für L. H. Heydenreich), München 1964.

Brendel, O., Symbolik der Kugel (Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Röm. Abtlg. 51), 1936.

Brockwell, M.W., u. Cook, H., Abridged Catalogue of the Pictures at Doughty House, Richmond 1932, no. 568.

Brown, D. A., Kat.-Nr. 53, in: AK Bellini. Giorgione. Tizian, 2006.

Brown, D.A., u. Ferino-Pagden, S. (Hg.) Bellini, Giorgione, Tizian und die Renaissance der venezianischen Malerei, AK, Wien, Kunsthistorisches Museum, Wien 2006.

Brown, D.A., Giorgione, Le tre età dell'uomo, in: Leonardo & Venezia (AK), hg. von G. Nepi Scirè u. P.C. Marani, Mailand 1992.

Brown, D.A., in: AK Leonardo & Venezia (hg. von G. Nepi Scirè, Venedig 1992), Mailand 1992.

Brown, D.A., Männerportraits, in: AK Bellini, Giorgione, Tizian, Wien 2006.

Brown, D.A., Venezianische Malerei und die Erfindung der Kunst, in: AK Bellini, Giorgione, Tizian.

Brown, J., Artistic Relations between Spain and England 1604–1655, in: Sale of the Century, 2002.

Brucher, G., Deckenfresken, in: Die Kunst des Barock in Österreich (hg.v. G. Brucher), Salzburg 1994.

Brucher, G., Geschichte der venezianischen Malerei, Bd. I: Von den Mosaiken von S. Marco bis zum 15. Jahrhundert, Wien/Köln/Weimar 2007.
Brucher, G., Geschichte der venezianischen Malerei, Bd. II: Von Giovanni Bellini bis Vittore Carpaccio, Wien/Köln/Weimar 2010.
Brucher, G., Sehen lernen am Beispiel Kandinsky. Ein Beitrag zur kunsthistorischen Methodik, Salzburg 2001.
Calvesi, M., „La morte di bacio": saggio sull' ermetismo di Giorgione, in: Storia dell' Arte, 1970.
Caroselli, S., A Portrait Bust of Caterina Cornaro by Tullio Lombardo, in: Bulletin of the Detroit Institute of Arts, 61, 1983, Nr. 1–2.
Castelfranchi Vegas, L., Italien und Flandern. Die Geburt der Renaissance, Stuttgart/Zürich 1994.
Castelfranco, G., Note su Giorgione, in: Bolletino d'Arte 40, 1955.
Castiglione, B., Libro del Cortegiano, Bd. I, Venedig 1528.
Chiari Moretto Wiel, A., Il Cristo portacroce della Scuola di San Rocco e la sua lunetta, in: Atti dell' Istituto Veneto dei Scienze, Lettere ed Arti CLVI, 1997–1998.
Chiari Moretto Wiel, M.A., Per una nuova cronologia di Giulio Campagnola incisore, in: Arte Veneta 1988.
Chiarini, G., in: AK Tiziano nelle Gallerie Fiorentine, Florenz 1978.
Chiarini, M., Tre dipinti restaurati, in: Tiziano e Venezia, 1980.
Clark, K., Landscape into art, London 1949.
Clark, K., Über das Nackte in der Malerei, London 1958.
Cline, R.H., Heart and Eyes, in: Romance Philology 25.
Cohen, S., A New Perspective on Giorgione's Three Philosophers, in: Gazette des Beaux-Arts CXXVI, 1995.
Coletti, L., Tutta la pittura di Giorgione, Mailand 1955.
Coletti, L., Un tema giorgionesco, in: Emporium, 1955.
Coliva, A., Galleria Borghese, Rom 1994.
Conway, M., Giorgione, a new study of his art as landscape painter, London 1929.
Cook, H., Giorgione, London 1907.
Cook, H., Some venetian portraits in English possession, in: Burlington Magazine, 1906.
Cook, J., Giorgione, London 1900.
Cook, J., Two early Giorgiones in Sir Martin Conway's collection, in: Burlington Magazine 6, 1904–1905, S. 156ff.
Crowe & Cavalcaselle, Titian. His Life and Times, London 1877.
Crowe & Cavalcaselle, Tizian (deutsche Ausgabe), Bd.1, Leipzig 1877.
Crowe, J.A, u. Cavalcaselle, G.B., A history of painting in North Italy, vol. II, London 1871.
Crowe, J.A., u. Cavalcaselle, G.B., Titian. His Life and Times, I, London 1877.
Crowe, J.A., u. Cavalcaselle, G.B., Tiziano, La sua vita e i suoi tempi, Florenz 1877.
D.A. Brown, Text zur Hl. Familie-Benson von, Kat.-Nr. 2, in: AK Giorgione. Mythos und Enigma, in: AK, Wien, Kunsthistorisches Museum; Wien 2004.
Debrunner, H., A Masterpiece by Lorenzo Lotto, in: Burlington Magazine, LIII, 1928.
Del Torre Scheuch, F., Katalogbeitrag, Nr. 4, in: AK Giorgione. Mythos und Enigma, Wien 2004.
Dezallier d'Argenville, A. J., Abrégé de la vie des plus fameux peintres, Bd. I, Paris 1762.
Dittmann, L., Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung, Darmstadt 1987.
Dolce, L., Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino, ed. M.W. Roskill, New York 1968.
Drost, W., Strukturwandel von der frühen zur hohen Renaissance, Giambellino, Giorgione, in: Konsthisto-risk Tidskrift XXVII, 1958.
Dube, W.D., Alte Pinakothek München (mit Katalog-Text v. Eikemeier), Paris, o.J.
Dülberg, A., Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin 1990.
Dunkerton, J., u. Penny, N., Noli me tangere. London, The National Gallery, in: Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano (AK, Rom, Palazzo delle esposizioni, hg. v. M.G. Bernardini), Mailand 1995.
Dunkerton, J., Developments in Colour and Texture in Venetian Painting of the Early 16th Century, in: F. Ames-Lewis (Hg.), New Interpretations of Venetian Renaissance Painting, London 1994.
Dussler, L., Review of ‚Rodolfo Pallucchini, Tiziano', in: Pantheon 28, 1970.
Dussler, L., Sebastiano del Piombo, Basel 1942.
Egan, P., Poesia and the Fête Champêtre, in: The Art Bulletin 41, 1959.
Eikemeier, P., u. Kultzen, R., Venezianische Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts (Katalog der Alten Pinakothek), München 1971.
Einstein, A., Das elfte Buch der Frottole, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft X, 1928.
Eller, W., Giorgione. Werkverzeichnis. Rätsel und Lösung, Petersberg 2007.

Elwert, W. T., Pietro Bembo e la vita letteraria del suo tempo, in: La Civiltà Veneziana del Rinascimento, Florenz 1958.
Engert, E., Catalog der K.K. Gemäldegalerie im Belvedere zu Wien, Wien 1864.
Falomir, M. (Hg.), Tiziano (AK Museo del Prado, Madrid), Madrid 2003.
Fehl, Ph., The Hidden Genre: A Study of the Concert Champêtre in the Louvre, in: Journal of Aesthetics and Art Criticism 16, 1957.
Ferino-Pagden, S. u. Nepi Scirè, G. (Hg.), Giorgione. Mythos und Enigma, AK, Wien, Kunsthistorisches Museum, Wien 2004.
Ferino-Pagden, S., Frauenbilder-Liebesbilder, in: AK Bellini. Giorgione. Tizian.
Ferino-Pagden, S., Kat.-Nr. 39, Beitrag zur Flora, Kat.-Nr. 42., in: AK Bellini. Giorgione. Tizian, Wien 2006.
Ferino-Pagden, S., Kat.-Beitr. Kat.-Nr. 11, 12, 17, 18, 20, in: AK Giorgione, Mythos und Enigma, Wien 2004.
Ferino-Pagden, S., Neues in alten Bildern, in: Neues Museum 3 /4, 1992.
Ferino-Pagden. S., Kat.-Beitr. zum Bogenschützen, Kat.-Beitr. Nr. 10., in: AK Giorgione. Mythos und Enigma.
Ferrara, D., Text zur Kreuztragung Christi, Kat.-Nr. 15, in: AK Giorgione. Mythos und Enigma, Wien 2004.
Ferriguto, A., Attraverso i „misteri“ di Giorgione, Castelfranco 1933.
Ferriguto, A., Giorgione e il dramma, in: Venezia e l’Europa (Atti del XVIII congresso internazionale di storia dell’arte), Venedig 1956.
Ferriguto, A., Il significato della tempesta di Giorgione, Padua 1923.
Fiocco, G., Giorgione, Bergamo 1948.
Fiocco, G., Giorgione, Hamburg 1941.
Fiocco, G., Giovanni Antonio Pordenone, Pordenone 1939.
Fiocco, G., La giovinezza di Giulio Campagnola, in: L’Arte 18, 1915, S. 138ff.
Fiocco, G., Un opera magistrale e le sue vicende, in: Emporium 120, 1954.
Fischer, B., Venezianisch um 1510: Bildnis eines Knaben mit Helm (Restaurierberichte), in: Neues Museum 3 /4 1992.
Fomichova, T., The History of Giorgione’s Judith and its restoration, in: The Burlington Magazine CXV, 1973.
Fomichova, T., La vera dimensione della Giuditta di Giorgione, in: Soobščenija, 1956.
Foscari, L., Iconografia di Tiziano, Venedig 1935.
Franco, G., Habiti delle donne veneziane intagliate in rame, Venedig um 1610.
Freedberg, S.J., Painting in Italy, 1500 to 1600, Harmondsworth 1971.
Freedman, L., The Schiavona: Titian’s Response to the Paragone between Painting and Sculpture, in: Arte Veneta 41, 1987.
Freedman, L., Titian’s Portraits through Aretino’s Lens, Pennsylvania 1995.
Friedeberg, M., Über das Konzert im Palazzo Pitti, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, 1917.
Friedrich, H., Epochen der italienischen Lyrik, Frankfurt a.M. 1964.
Frings, G., Giorgiones Ländliches Konzert: Darstellung der Musik als künstlerisches Programm in der venezianischen Malerei der Renaissance, Berlin 1999.
Fry, E., Titian’s Sacred and Profane Love, in: Portfolio 1979.
Fumiciova, D., I dipinti di Tiziano nelle Raccolte dell’ Hermitage, in: Arte Veneta 21, 1967.
Furlan, C., Il Pordenone, Mailand 1988.
Gabriele, M., Die drei Philosophen, die Weisen aus dem Morgenland und das Nokturlabium, in: Giorgione. Mythos und Enigma.
Gallo, R., Per la datazione della Pala di San Giovanni Crisostomo di „Sebastiano Veneziano“, in: Arte Veneta 7, 1953.
Gamba, C. Artikel zu Cavazzola, in: Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 5, Nachdruck Leipzig 1999.
Gamba, C., Il mio Giorgione, in: Arte Veneta 8, 1954.
Gamba, C., Paolo Morando detto il Cavazzola, in: Rassegna d’Arte V, 1905.
Garas, K., Bildnisse der Renaissance. II. Dürer und Giorgione, in: Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae XVIII.
Garas, K., Giorgione et Giorgionisme au XVIIe siècle, III, in: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts 28, 1966.
Garas, K., The So-Called Piombo Portrait in the Museum of Fine Arts, in: Acta Historiae Artium, 1, 1953.
Gentili, A., u. Bertini, C., Sebastiano del Piombo. La Pala di San Giovanni Crisostomo, Venedig 1985.
Gentili, A., A proposito di Giorgione: aspirazioni, esiti e limiti dell’iconologica, in: Giorgione – entmythisiert, Akten des Giorgione-Symposiums in Wien 2004, Turnhout 2006.

Gentili, A., Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana, Rom 1980.
Gentili, A., Die Malerei in Venedig von 1450 bis 1515, in: Venedig. Kunst & Architektur (hg. von G. Romanelli), Köln 1997.
Gentili, A., Giorgio da Castelfranco, detto Giorgione, in: Dizionario Biografico degli Italiani 55, Rom 2000.
Gentili, A., Giorgione, in: Malerei in Venedig, München 2003.
Gentili, A., Giorgiones Spuren. Die jüdische Kultur und die astrologische Wissenschaft, in: Giorgione. Mythos und Enigma.
Gentili, A., Per la demitizzazione di Giorgione: Documenti, ipotesi, provocazioni, in: Giorgione e la cultura veneta, Venedig 1981.
Gentili, A., Sebastiano Luciani a Venezia. AK Viterbo Museo Civico (hg. v. C. Barbieri), Rom 2004.
Giorgione e i Giorgioneschi, AK Venedig 1955 (a cura di P. Zampetti).
Gioseffi, D., Tiziano, Bergamo 1959.
Godfrey, F.M., The new Giorgione at Oxford, in: The Connoisseur, März 1953, S. 9.
Goffen, R., Giovanni Bellini, New Haven u. London 1989.
Goffen, R., Titian's women, New Haven/London 1997.
Goldfarb, H., An Early Masterpiece by Titian Rediscovered and Its Stylistic Implications, in: Burlington Magazine CXXVI, 1984.
Goldscheider, L., Michelangelo. Gemälde. Skulpturen. Architekturen, Köln 1964.
Gombosi, G., Artikel zu Sebastiano del Piombo, in: Thieme Becker Künstlerlexikon 27, Leipzig 1933.
Gombrich, E.H., Der fruchtbare Moment: Vom Zeitelement in der bildenden Kunst, in: Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart 1984.
Gould, C., New Light on Titian's Schiavona-Portrait, in: The Burlington Magazine 103, 1961.
Gould, C., The Pala di San Giovanni Crisostomo and later Giorgione, in: Arte Veneta XXIII, 1969.
Gould, C., The sixteenth-century venetia school (National Gallery Catalogues), London 1959.
Gould, G., A famous Titian restored, in: The Burlington Magazine, 1958.
Gronau, G., Giorgione, in: Thieme/Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, XIV, Leipzig 1921.
Gronau, G., Kritische Studien zu Giorgione, in: Repertorium für Kunstwissenschaft XXXI, 1908.
Grummond, M.T. de, Giorgione's Tempest: The Legend of St. Theodore, in: L'Arte Veneta V, 18–20, 1972.
Grummond, M.T. de, VV and related inscriptions in Giorgione, Titian and Dürer, in: The Art Bulletin 57, 1975.
Hadeln, D. v., Sansovinos Venetia als Quelle für die Geschichte der venezianischen Malerei, in: Jahrbuch der Königlich Preuszischen Kunstsammlungen 31, 1910.
Hadeln, D. v., Tizians Bildnis der Laura dei Dianti in Modena, in: Münchner Jahrbuch, VI, 1911.
Hartlaub, G. F., Giorgiones Geheimnis. Ein kunstgeschichtlicher Beitrag zur Mystik der Renaissance, München 1925.
Hartlaub, G.F., Zu den Bildmotiven des Giorgione, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft VII–VIII, 1953–1954.
Hartt, F., History of Italian Renaissance Art, New York 1987.
Heiden, R. an der, Die Alte Pinakothek. Sammlungsgeschichte, Bau und Bilder, München 1998.
Heinemann, F., Giovanni Bellini e i Belliniani, 2 Bde., Venedig 1959.
Heinz-Mohr, G., Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, München 1981.
Helke, G., Giorgione als Maler des Paragone, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, Bd. 1, 1999.
Hellmann, M., Grundzüge der Geschichte Venedigs, Darmstadt 1976.
Hendy, Ph., More about Giorgione's Daniel and Susannah at Glasgow, in: Arte Veneta 8, 1954.
Hermanin, F., Il mito di Giorgione, Spoleto 1933.
Herzner, J. L., Text zum Bildnis des Francesco Maria I. della Rovere, Kat.-Nr. 1., in: AK Giorgione. Mythos und Enigma, Wien 2004.
Hetzer, T., Venezianische Malerei. Von ihren Anfängen bis zum Tode Tintorettos, Stuttgart 1985, S. 302.
Hetzer, Th., Artikel zu Tizian, in: Thieme-Becker, Künstlerlexikon 34, Leipzig 1940 (1926).
Hetzer, Th., Die frühen Gemälde des Tizian. Eine stilkritische Untersuchung, Basel 1920.
Hetzer, Th., Tizian. Geschichte seiner Farbe. Die frühen Gemälde. Bildnisse (Schriften Theodor Hetzers, Bd. 7), Stuttgart 1992.
Hetzer, Th., Venezianische Malerei. Von ihren Anfängen bis zum Tode Tintorettos, Stuttgart 1985.
Heydenreich, L.H. u. Passavant, G., Italienische Renaissance. Die großen Meister in der Zeit von 1500–1540, München 1975.
Hirst, M., Sebastiano del Piombo, Oxford 1981.
Hirst, M., u. Laing, K., The Kingston Lacy Judgement of Salomon, in: The Burlington Magazine 128, 1986.
Hofer, P., Die italienische Landschaft im 16. Jahrhundert, Bern 1946.

Hoffman, J., Giorgione's Three Ages of Man, in: Pantheon, 1984.
Holberton, P., Giorgione's sfumato, in: Giorgione – entmythisiert (Akten des Giorgione-Symposiums in Wien 2004), Turnhout 2006.
Holberton, P., Of Antique and Other Figures. Metaphor in Early Renaissance Art, in: World and Image 1, 1985.
Holberton, P., The Pastorale of Fête Champêtre in the early Sixteenth Century, in: Manca 1993.
Holberton, P., Varieties of giorgionismo, in: New Interpretations of Venetian Renaissance Painting (hg. v. F. Ames-Lewis), London 1994.
Holmes, C., Giorgione, problems at Trafalgar Square, in: Burlington Magazine 42, 1923.
Holmes, Ch. J., La Schiavona by Titian, in: The Burlington Magazine 26, 1914.
Hope, C., Giorgiones Fortuna critica, in: Giorgione. Mythos und Enigma (AK hg. von S. Ferino-Pagden u. G. Nepi Scirè), Wien 2004.
Hope, C., Problems of interpretation in Titian's erotic paintings, in: Tiziano e Venezia, Kongressakten, Vicenza 1980.
Hope, Ch. u. Van Asperen de Boer, J.R.J., Underdrawings by Giorgione and His Circle, in: Le Dessin sousjacent dans la peinture (hg. v. H. Verougstraten-Marcq u. R. Schoute), Louvain 1991.
Hope, Ch., Giorgiones Fortuna critica, in: Giorgione. Mythos und Enigma (AK, Wien, Kunsthistorisches Museum, hg. v. S. Ferino-Pagden u. G. Nepi Scirè), Wien 2004.
Hope, Ch., Rezension von Chiarini 1978, in: The Burlington Magazine, 122, Nr. 932 (Nov. 1980).
Hope, Ch., Titian, London 2003.
Hornig, C., Giorgiones Spätwerk, in: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Serie III, vol. VI, 1976.
Hornig, Ch., Cavazzola, München 1976.
Hornig, Ch., Giorgione – oder nicht? Mit einem Verzeichnis der abzuschreibenden Gemälde, in: Pantheon 50, 1992.
Hornig, Ch., Giorgiones Spätwerk, in: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Serie III, VI.
Hornig, Ch., Giorgiones Spätwerk, München 1987.
Hornig, Ch., Una nuova proposta per i Tre Filosofi, in: Giorgione. Atti del Convegno 1979.
Hourticq, L., La jeunesse de Titien, peinture et poesie, la nature – l'amour – la foi, Paris 1919.
Hourticq, L., Le problème de Giorgione, Paris 1930.
Howard, D., Venedig: Gesellschaft und Kultur, in: Bellini, Giorgione, Tizian und die Renaissance der venezianischen Malerei (AK, Wien, Kunsthistorisches Museum 2006/2007; hg. v. D. A. Brown u. S. Ferino-Pagden).
Howard, S., The Dresden Venus and it's kin: mutation and retrieval of types, in: Art Quaterly II, 1, 1979.
Humfrey, B., Sakrale Bilder, in: AK Bellini, Giorgione, Tizian.
Humfrey, P., The Altarpiece in Renaissance Venice, New Haven/London 1993.
Humfrey, P., u Kemp, M., Giorgione, in: Crowe's Dictionary of Art (hg. v. J. Turner) vol. 12, New York 1996.
Humfrey, P., Painting in Renaissance Venice, New Haven/London 1995.
Humfrey, P., Sakrale Bilder, in: AK Bellini, Giorgione, Tizian, 2006.
Humfrey, P., Titian. The Complete Paintings, New York 2007.
Humfrey, P., in: AK The Age of Titian (exh. cat. National Gallery of Scotland), Edinburgh 2004.
Hunger, H., Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Wien 1959.
Huse, N., u. Wolters, W., Venedig. Die Kunst der Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei 1460–1590, München 1996.
Hüttinger, E., Venezianische Malerei, Zürich 1959.
Itten, J., Kunst der Farbe (Studienausgabe), Ravensburg 1970.
Jantzen, H., Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei, in: Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze von Hans Jantzen, Berlin 1951.
Joannides, B., On Some Borrowings and Non-Borrowings from Central Italian and Antique Art in the Work of Titian, c. 1510–c. 1550, in: Paragone, 487, 1990.
Joannides, B., Titian to 1518, The Assumption of Genius, New Haven/London 2001.
Joannides, P., On some Borrowings and Non-Borrowings from Central Italian and Antique Art in the Work of Titian, in: Paragone, no. 487, 1990.
Junkerman, A.Ch., Bellissima Donna: An Interdisciplinary Study of Venetian Sensuous Half-Length Images of the early Sixteenth Century, Diss. University of California, Berkely 1988.
Junkermann, A. C., The Lady and the Laurel. Gender and the Meaning in Giorgione's Laura in: Oxford Art Journal XVI, 1993.
Justi, L., Giorgione, 2 Bde., Berlin 1908 u. Berlin 1937 (Neuausgabe).
Justi, L., Giorgione, 2. Aufl., 1926.
Justi, L., Giorgione, Bd. 1, Berlin 1936.

Kahr, M., Titian, The Hypnerotomachia Poliphili. Woodcuts and Antiquity, in Gazette des Beaux-Arts, 1966.

Kaminski, M., Tiziano Vecellio, genannt Tizian, Köln 1998.

Kandinsky, W., Über Bühnenkomposition, in: Der „Blaue Reiter“. Dokumentarische Neuausgabe, München/Zürich 1984.

Kennedy, J.G., Tizian um 1490–1576, Köln 2006.

Klauner, F., in: Kunsthistorisches Museum, Wien, Katalog der Gemäldegalerie I. Teil, Wien 1960.

Klauner, F., Venezianische Landschaftsdarstellung von Jacopo Bellini bis Tizian, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 54 (NF XVII), 1958, S. 135.

Klauner, F., Zur Symbolik von Giorgiones Drei Philosophen, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien LI, 1955.

Klein, R., Die Bibliothek von Mirandola und das Giorgione zugeschriebene Concert Champêtre, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 30, 1967.

Koos, M., Kat.Text zum Bildnis eines jungen Mannes (gen. „Brocardo“), Kat.-Nr. 16, in: AK Giorgione. Mythos und Enigma, Wien 2004.

Koos, M., Katalogbeitrag Nr. 6., in: AK Giorgione. Mythos und Enigma, Wien 2004.

Kreitler, H., u. Kreitler, S., Psychologie der Kunst, Stuttgart u.a. 1980.

Kretschmayr, H., Geschichte von Venedig, 2. Bd., Gotha 1920.

Kurowski, F., Venedig. Das tausendjährige Weltreich im Mittelmeer, München/Berlin 1981.

Laclotte, N., Vincenzo Catena, in: Le Siècle de Titien, 1993.

Lane, F.C., Seerepublik Venedig, München 1980.

Leitgeb, M.C., Concordia mundi. Platons Symposion und Marsilio Ficinos Philosophie der Liebe, Holzhausen 2010.

Leonardo da Vinci, Traktat von der Malerei (übers. v. H. Ludwig und ed. v. N. Herzfeld), Jena 1925.

Lermolieff, I., (= G. Morelli), Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin, Leipzig 1880.

Lermolieff, I. (= G. Morelli), Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien zu Berlin, Lepzig 1893.

Longhi, R., Cartella Tizianesca, in: Vita Artistica II, 1927.

Longhi, R., Officina Ferrarese, Rom 1934.

Longhi, R., Polemica su Giorgione, in: Scuola e Vita, 1954, n.9.

Longhi, R., Viatico per cinque secoli di pittura veneziana, Florenz 1946; Deutsche Ausgabe: Venezianische Malerei, Berlin 1995.

Lorenzetti, G., Un dilettante incisore veneziano del XVIII secolo, A. M. Zanetti di Gerolamo, Venezia 1917.

Lübke, W., Grundriss der Kunstgeschichte, Bd. II, Stuttgart 1887.

Lucco, M., Giorgione, Mailand 1995.

Lucco, M., Il Giudizio di Salomone di Sebastiano del Piombo a Kingston Lacy, in: Eidos 1, 1987.

Lucco, M., Kat.-Text zur Allendale-Anbetung v. Kat.-Nr. 17, in: Bellini, Giorgione, Tizian und die Renaissance der venezianischen Malerei (AK, Wien, Kunsthistorisches Museum, hg. von D.A. Brown u. S. Ferino-Pagden, Wien 2006).

Lucco, M., Kat.-Beitr. Kat.-Nr. 2. In: AK Sebastiano del Piombo.

Lucco, M., Kat.-Beitr., in: AK Belini. Giorgione. Tizian.

Lucco, M., L’opera completa di Sebastiano del Piombo, Mailand 1980.

Lucco, M., La giovinezza del Pordenone, in: Giornata di studio sul Pordenone (hg.v. P. Ceschi Lavagetto), Piacenza 1981.

Lucco, M., Le „Tre Età dell’ Uomo“ della Galleria Palatina, Florenz 1989.

Lucco, M., Sakrale Geschichten, in: AK Bellini, Giorgione, Tizian.

Lucco, M., Sakrale Geschichten, Kat.-Nr. 21, in: AK Bellini, Giorgione, Tizian.

Lucco, M., Sebastiano del Piombo in Venedig, in: AK Sebastiano del Piombo.

Lucco, M., Text zum Bildnis eines jungen Mannes im Pelz, in: Raffaels Grazie – Michelangelos Furor. Sebastiano del Piombo 1485–1547, AK, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin 2008.

Lucco, M., Venezia, 1500–1540, in: La pittura nel Veneto. Il Cinquecento, I, Mailand 1996.

Lurker, M., Der Kreis als Symbol im Denken, Glauben und künstlerischen Gestalten der Menschheit, Tübingen 1981.

Magugliani, L., Introduzione a Giorgione ed alla pittura veneziana del rinascimento, Mailand 1970.

Marconato, R., Il Volto di Giorgione. La vita di un grande maestro ricostruita attraverso i suoi dipinti, Padova 2010.

Markova, V., I Leonardeschi a Milano, Mailand 1991.

Martin, A.J., Lexikon-Artikel zu „Giorgione", in: Saur – Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker (hg. von G. Meissner), Bd. 54, München/Leipzig 2007.
Martin, A.J., Savoldos sogenanntes Bildnis des Gaston de Foix. Zum Problem des Paragone in der Kunst und Kunsttheorie der italienischen Renaissance, Sigmaringen 1995.
Maschio, R., (Hg.), Per la biografia di Giorgione, in: I Tempi di Giorgione, Rom 1994.
Mather, F. J., Venetian painters, New York 1936.
Maxon, J., Three new books on Tizian, in: The Burlington Magazine, 112, 1970.
Mayer, A.L., Zur Giorgione-Tizian-Frage, in: Pantheon X, 1932.
Mechel, C. v., Verzeichniß der Gemälde der K.K. Bilder Gallerie in Wien, Wien 1783, S. 10, Nr. 36.
Meilman, P., Titian and the Altarpiece in Renaissance Venice, Cambridge 2000.
Meiss, M., Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities (Proceedings of the American Philosophical Society, 110, nr. 5), Philadelphia 1966.
Meller, P., I Tre Filosofi di Giorgione, in: Giorgione e l'Umanesimo veneziano (Symposiumsbeiträge, Venedig 1978), 1981.
Meller, P., La Madre di Giorgione, in: Giorgione. Atti del Convegno.
Merkel, E., Sacra Conversazione, in: AK Giorgione a Venezia.
Merkel, E., Sebastiano Luciani, detto fra' Sebastiano del Piombo, in: AK Giorgione a Venezia (hg.v. A.A. Ruggeri u. P.L. Fantelli), Mailand 1978.
Michiel, M., Der Anonimo Morelliano (Marcantonio Michiel's Notizia d'opera del disegno), hg. u. übers. v. Th. v. Frimmel, Wien 1988.
Middeldorf, U., Eine Zeichnung von Giulio Campagnola, in: Festschrift Martin Wackernagel, Köln/Graz 1958.
Milanesi, G., Les correspondents de Michel-Angelo, I, Sebastiano del Piombo, Paris 1890.
Montelatici, D., Villa Borghese, 1700.
Morassi, A., Esordi di Tiziano, in: Arte Veneta VIII, 1954.
Morassi, A., Giorgione, in: Rinascimento Europeo e Rinascimento Veneziano, Florenz 1967.
Morassi, A., Giorgione, Mailand 1942.
Morassi, A., The Ashmolian Madonna, in: The Burlington Magazine, 1951, S. 212.
Morassi, A., Tiziano Vecellio, in: Enciclopedia dell' Arte XIV, 1966.
Morassi, A., Tiziano, gli affreschi della Scuola del Santo a Padova, Mailand 1958.
Morelli, G., u. Richter, J., Italienische Malerei der Renaissance im Briefwechsel 1876–1891 (hg. v. J. u. G. Richter), Baden-Baden 1960.
Morelli, G. (s. Lermolieff), Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino, Bologna 1886.
Morelli, G., Italian Painters, 2 vols., London 1892.
Moschini Marconi, S., Gallerie dell' Accademia di Venezia, Opere d'arte del secolo XVI, Rom 1962.
Moschini Marconi, S., Katalogbeitrag S. 143ff., Röntgenaufnahme Abb. 132, Mailand, in: AK Giorgione a Venezia, Galleria dell'Accademia, 1978.
Moschini, V., La Vecchia di Giorgione nel suo aspetto genuino, in: Arte Veneta III.
Moser, P.D., Nochmals zu den Drei Philosophen: Ist der „Giorgione-Code" im Kunsthistorischen Museum wirklich geknackt worden?, in: Was aus Fehlern zu lernen ist – in Alltag, Wissenschaft und Kunst (hg. v. O. Neumaier), Wien/Münster 2010.
Mravik, L., Contribution à quelques problèmes du Portrait de ‚Brocardus' de Budapest, in: Bulletin du Musée Hongroise des Beaux-Arts 36, 1971.
Mucchi, L., Caratteri radiografici della Pittura di Giorgione, Bd. 3 v. I, Tempi di Giorgione, Florenz 1978.
Muraro, M., Les Trésor de Venice, Genf 1963.
Muraro, M., The political interpretation of Giorgione's frescoes on the Fondaco dei Tedeschi, in: Gazette des Beaux-Arts, 6e, LXXXVI.
Muti, C., Brocardo, Antonio, in: Dizionario biografico degli Italiani, Bd. XIV, Rom 1972.
Nardi, B., I Tre Filosofi di Giorgione, in: Il Mondo, 23. 8. 1955.
Naredi-Rainer, P. v., Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst, Köln 1982.
Natali, A., La pittura Italiana alla Galleria degli Ufficii, Florenz 2000.
Nepi Scirè, G. u. Ferino-Pagden, Katalogbeitrag Nr. 8, in: AK Giorgione. Mythos und Enigma, Wien 2004.
Nepi Scirè, G., Die Accademia in Venedig. Meisterwerke venezianischer Malerei, München 1991.
Nepi Scirè, G., Giorgione. Nuda, in: AK Giorgione a Venezia (Venedig 1978), Mailand 1978.
Nepi Scirè, G., Kat.-Beitr. zu Giorgiones La Tempesta, Nr. 7, in: AK Giorgione. Mythos und Enigma, Wien 2004.
Nepi Scirè, G., Katalogbeitrag von Nr. 14, in: AK Giorgione. Mythos und Enigma, Wien 2004.

Nepi Scirè, G., Tiziano Vecellio. San Marco in Trono fra i Santi Cosma, Damiano, Rocco e Sebastiano, in: AK Venezia e la peste, Venedig 1979.
Nepi Scirè, Kat.-Beitr., Nr. 62, in: AK Leonardo & Venezia, Venedig 1992, hg. von Nepi Scirè u. P.C. Marani, Mailand 1992.
Nepi Scirè, G., Die Accademia in Venedig. Meisterwerke venezianischer Malerei, München 1991.
Nepi Scirè, G., Giorgione, Cristo portacroce, in: Leonardo & Venezia, AK (Venedig 1992), hg. v. G. Nepi Scirè u. P.C. Marani, Mailand 1992.
Neumeyer, A., Der Blick aus dem Bilde, Berlin 1964.
Newton, S.M, Hommage to a poet, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 1971.
Noe H.A., Messer Giacomo zin Laura, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek II, 1960.
Nordenfalk, C., Tizian's Allegories on the Fondaco de' Tedeschi, in: Gazette des Beaux-Arts XL, 1952.
Nova, A., Paragone-Debatte und gemalte Theorie in der Zeit Cellinis, in: Benvenuto Cellini: Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert, Köln 2003.
Oberhuber, K., Giorgione, in: Atti del Convegno Internazionale di Studio per il 5 Centenario della Nascita, Castelfranco, Mai 1978, Venedig 1979.
Oberthaler, E., u. Walmsley, E., Technologische Studien zu den Malweisen, in: AK Bellini, Giorgione, Tizian 2006.
Oettinger, K., Die wahre Giorgione-Venus, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen, N.F., Bd. 13, Wien 1944.
Oettinger, K., Giorgione und Tizian am Fondaco dei Tedeschi in Venedig, in: Belvedere 1932 II.
Ost, H., Tizians sogenannte Venus von Urbino und andere Buhlerinnen. Festschrift für E. Trier zum 60. Geburtstag, Berlin 1981.
Paatz, W., Giorgione im Wetteifer mit Mantegna, Leonardo und Michelangelo, Heidelberg 1959.
Padoan, G., Il mito di Giorgione intelettuale, in: Giorgione e l'Umanesimo veneziano, Symposiumsbeiträge (hg. von R. Pallucchini) I, Florenz 1981.
Padovani, S., Kat.-Nr. 3, S. 146, in: AK Titian. Prince of Painters, Venedig 1990.
Pallucchini, R., Giorgione, Mailand 1955.
Pallucchini, R., Giovanni Bellini, in: AK Venedig 1949.
Pallucchini, R., I capolavori dei Musei Veneti, Venedig 1946.
Pallucchini, R., I due „creati" di Giorgione: Sebastiano e Tiziano, in: AK Giorgione a Venezia (Venedig, Gallerie dell'Accademia, 1978), Mailand 1978.
Pallucchini, R., I Vivarini (Antonio, Bartolomeo, Alvise), Venedig 1962.
Pallucchini, R., Il restauro del Ritratto di Gentiluomo veneziano K. 475, in: Arte Veneta, 1962.
Pallucchini, R., La Formazione di Sebastiano del Piombo, in: La Critica d'Arte, 1935.
Pallucchini, R., Sebastiano Veniziano, Mailand 1944.
Pallucchini, R., Tiziano, 2 Bde., Florenz 1969.
Pallucchini, R., Un nuovo Giorgione at Oxford, in: Arte Veneta 1949.
Panofsky, E., Problems in Titian mostly iconographic, New York, London 1969.
Panofsky, E., Studies in Iconology, Oxford 1939, New York 1962.
Panowsky, E, Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance (Studies in Iconology), Köln 1980.
Parker, K.T., The Tallard Madonna, in: Ashmolean Museum, Report of the Visitors 1949.
Parronchi, A., Giorgione e Raffaelo, Bologna 1989.
Paschini, P., Le collezioni archeologiche dei prelati Grimani nel Cinquecento, in: Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, 1926–27, V.
Pater, W., Die Renaissance, Jena/Leipzig 1906 (1877).
Pedrocco, F., L'iconografia delle cortigiane, in: AK Il Gioco dell'Amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento (Venedig 1990), Mailand 1990.
Pedrocco, F., Tizian, München 2000.
Pembroke, S., A Catalogue of the Paintings and Drawings in the Collection at Wilton House, London/New York.
Penny, N., Noli me tangere, in: Titian 2003, Nr. 4.
Penther, D., Kritischer Besuch in der Eremitage zu St. Petersburg, in: Allgemeine Kunstchronik, Wien 1883.
Pergola, P. della, Giorgione, Mailand 1955.
Perissa Torrini, A., Dokumente, Quellen, Nachrichten, in: Giorgione. Mythos und Enigma (AK, Wien, Kunsthistorisches Museum; hg.v. S. Ferino-Pagden u. G. Nepi Scirè), Wien 2004.
Perissa Torrini, A., Giorgione, Florenz 1993.
Phillips, C., Some Figures by Giorgione, in: Burlington Magazine 14, 1908–09.
Phillips, C., The Earlier works of Titian, London 1906.

Phillips, Cl., L'exposition des Maîtres anciens à la Royal Academy, in: Gazette des Beaux-Arts, 1893.
Phillips, D., The Leadership of Giorgione (The American Federation of Arts), Washington 1937.
Pigler, A., Astrology and Jerome Bosch, in: Burlington Magazine, 1950.
Pignatti, T., Giorgione e Tiziano, in: AK Titian-Prince of Painters (Washington, National Gallery), 1991.
Pignatti, T., Giorgione, Mailand 1978.
Pignatti, T., Gli inizi di Giorgione, in: AK Giorgione a Venezia (Venedig; Gallerie dell'Accademia, 1978), Mailand 1978.
Pignatti, T., Gli inizi di Tiziano (1505–1511), in: Titianus Cadorinus, Vicenza 1982.
Pignatti, T., Pedrocco, F., Giorgione, München 1999.
Plutarch, Questiones conviviales (ed. übers. v. A. Clement u. H. B. Hoffleit), Moralia 681, Buch 5, 7, S. 421ff., Bd. VIII, Cambridge 1969.
Pochat, G., Bildzeit, Bd. 3, in Druck, o.S.
Pochat, G., Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance, Berlin/New York 1973.
Pochat, G., Giorgione's Tempesta, Fortuna and Neo-Platonisme, in: Kunst, Kultur, Ästhetik, gesammelte Aufsätze, Wien/Berlin 2009.
Pochat, G., Giorgiones Drei Philosophen im Lichte der zeitgenössischen Naturphilosophie, in: Kunst, Kultur, Ästhetik. Gesammelte Aufsätze (hg. v. J.K. Eberlein), Berlin 2009.
Poch-Kalous, M., Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien (Bearb. d. Bildteiles H. Hutter), Wien 1968.
Pope-Hennessy, J., The Portrait in the Renaissance (= The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts), London/New York 1963.
Pope-Hennessy, J., Tiziano, Mailand 2004.
Posse, H., Die Rekonstruktion der Venus mit dem Cupido von Giorgione, in: Jahrbuch der Preuszischen Kunstsammlungen 52, 1931.
Pozzi, G., Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione, in: Giorgione e l'Umanesimo veneziano (Symposiumsbeiträge, Venedig 1978), 1981.
Pozzolo, E.M. dal, Il Lauro di Laura e delle maritate veneziane, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XXXVII, 1993.
Puppi, L., Giorgione e l'architettura, in: Giorgione e l' Umanesimo Veneziano, Florenz 1981.
Puppi, L., Le case di Tuzio Costanzo, in: Italia Medievale e Umanistica XIII, 1970.
Puppi, L., Une ancienne copie du Cristo e il Manigoldo de Giorgione au Musée des Beaux-Arts, in: Bulletin du Musée Nationale Hongroise des Beaux-Arts, 1961.
Rapp, J., Das Tizian-Porträt in Kopenhagen: Ein Bildnis des Giovanni Bellini, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 50, 1987.
Rapp, J., Die „Favola" in Giorgiones Gewitter, in: AK Giorgione. Mythos und Enigma.
Ravà, A., Il camerino delle antigaglie di Gabriele Vendramin, in: Nuovo Archivio Veneto, n.S. XXII, 1920.
Rearick, W. R., Chi fù il primo maestro di Giorgione?, in: Giorgione, Atti del Convegno Internazionale di Studio per il 5 Centenario della Nascita, Castelfranco, Mai 1978, Venedig 1979.
Rearick, W.R., Il disegno veneziano del Cinquecento, Mailand 2001.
Reese, G., Music in the Renaissance, London 1954.
Riccoboni, A., Un'altra restituzione, in: Emporium CXXI, 1955.
Richter, G. M., Giorgio da Castelfranco called Giorgione, Chicago 1937.
Richter, G. M., Landscape motives in Giorgione's Venus, in: Burlington Magazine 360, 1933.
Richter, G.M., The Portrait of Isabella d'Este by Cavazzola, in: Burlington Magazine LIV, 1929.
Richter, G.M., The Problem of the Noli me tangere, in: The Burlington Magazine LXV, 1934.
Richter, G.M., Unfinished pictures by Giorgione, in: Art Bulletin, Sept. 1934.
Robertson, C., The Giorgione Exhibition in Venice, in: Burlington Magazine 97, 1955.
Robertson, G., New Giorgione studies, in: Burlington Magazine, Aug. 1971.
Robertson, G., The X-Ray Examination of Titian's Three Ages of Man in the Bridgewater Collection, in: Burlington Magazine, CXIII, 1971.
Robertson, G., Vincenzo Catena, Edinburgh 1954.
Robertson, G., Vincenzo Catena, in: Genius of Venice, 1983.
Rosand, D., Die venezianische Malerei im 16. Jahrhundert, in: Venedig. Kunst & Architektur (hg. v. G. Romanelli), Bd. I, Köln 1997.
Rosand, D., Titian, New York 1978.
Rosini, G., Storia della Pittura Italiana, Pisa 1843.
Roskill, M.W., Dolce's „Aretino" and venetian art theory of the Cinquecento, New York 1968.
Roskill, M.W., What is art history?, London 1976.

Rossi, R., Fondaco dei Tedeschi, in: AK Giorgione. Le maraviglie dell'arte, Venedig 2003.
Rossi, S., Kat.-Beitr. Nr. 13, S. 215ff, in: AK Giorgione. Mythos und Enigma, Wien 2004.
Rothschild, E., Tizians Kirschenmadonna, in: Belvedere, Jg. 11, Wien 1932.
Ruggiero, G., The Boundaries of Eros: Sex, Crime and Sexuality in Renaissance Venice, New York 1985.
Ruhemann, H., The cleaning and restoration of the Glasgow Giorgione, in: Burlington Magazine 97, 1955.
Rumohr, C.F., Italienische Forschungen, Bd. 3, Berlin/Stettin 1831.
Rusk Shapley, F., The Holy Family by Giorgione, in: Art Quarterly, 1955.
Rylands, P., Palma Vecchio, Cambridge/New York/Melbourne, 1992.
Salvini, R., Giorgione: Un ritratto e molti problemi, in: Pantheon, 1961.
Salvini, R., Leonardo, i Fiamminghi e la cronologia di Giorgione, in: Arte Veneta XXXII (Festschrift Pallucchini), 1978.
Sangiorgi, F. (Hg.), Documenti urbinati: inventari del palazzo Ducale (1582–1631), Urbino 1976.
Sangiorgi, G., Scoperta di un'opera di Giorgione, in: Rassegna italiana 12, Nr. 186, 1933.
Sansovino, F., Venetia città nobilissima et singolare …, Venedig 1581
Saxl, F., Titian and Pietro Aretino, Lectures I, London 1957.
Scanelli, G., Il microcosmo della pittura, Cesena 1657.
Schmidt, W., Giorgione, in: Repertorium für Kunstwissenschaft XXVII, 1904.
Schmidt, W., Zur Kenntnis Giorgiones, in: Repertorium für Kunstwissenschaft XXXI, 1908.
Schneider, N., Porträtmalerei, Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420–1670; Köln 1994.
Schreiber, H., Das Schiff aus Stein. Venedig und die Venezianer. München 1979.
Schrey, T., Tizians Gemälde Jupiter und Kallisto bekannt als „Die himmlische und die irdische Liebe", in: Kunstchronik L, 1915.
Schröer-Trambowsky, S., Giorgione. Knabe mit Pfeil, in: AK Venezia: Kunst aus venezianischen Palästen: Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert, Bonn 2002.
Schubring, P., Die Kunst der Hochrenaissance in Italien, Berlin 1926.
Schupbach, W., Doctor Parma's Medicinal Macaronic: Poem by Bartolotti; Pictures by Giorgione and Titian, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XLI, 1978.
Segre, R., A rare document on Giorgione, in: Burlington Magazine, Juni 2011.
Settis, S., Giorgione in Sizilien. Zu Datierung und Komposition der Altartafel von Castelfranco, in: AK, Giorgione, Mythos und Enigma, Wien 2004.
Settis, S., La Tempesta interpretata. Giorgione, i commitenti, il soggetto, Turin 1978.
Sgarbi, V., Carpaccio, München 1999.
Shapley, F.R., „The Holy Family" by Giorgione, in: Art Quarterly, 1955.
Shapley, F.R., Catalogue of the Italian Paintings, National Gallery of Art, Washington, 2 vol., Washington 1979.
Shapley, F.R., Paintings from the S.H. Kress Collection, Italian Schools XV–XVI century, New York/London 1968.
Shearman, J., Only Connect … Art and the Spectator in the Italian Renaissance, Princeton 1992.
Shearman, J., The Early Italian Pictures in the Collection of her Majesty the Queen, Cambridge 1983.
Sirèn, O., Pictures of the Venetian School in Sweden, in: Burlington Magazine, VI, 1904–1905.
Smyth, C.H., Michelangelo and Giorgione, in: Giorgione. Atti del Convegno internazionale di studio per il 5° centenario della nascita, Castelfranco Veneto 1978.
Stedman Sheard, W., The Widener Orpheus: Attribution, Type, Invention, in: Collaboration in Italian Renaissance Art, New Haven 1978.
Steer, J, Alvise Vivarini. His art and influence, Cambridge 1982.
Steer, J., Venetian Painting. Concise History, London 1970.
Stefani, L., La Tempesta di Giorgione, Padua 1955.
Stefanini, L., La Tempesta di Giorgione e la Hypnerotomachia Polifili di Francesco Colonna, in: Atti e Memorie dell' Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti LVIII, 1–17, 1941/42.
Steinböck, W., Giorgiones Judith in Leningrad, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Graz. 7, 1972.
Strauss, E., Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto, München/Berlin 1972.
Suida, W., Die Sammlung Kress, in: Pantheon 1940.
Suida, W., Giorgione. Nouvelles attributions, in: Gazette des Beaux-Arts XIV, 1935.
Suida, W., Rivendicazioni a Tiziano, in: Vita Artistica, II, 1927.
Suida, W., Spigolature giorgionesche, in: Arte Veneta VIII, 1954.
Suida, W., Titien, Paris 1935.
Suida, W., Tizian, Zürich/Leipzig 1933.

Suida, W., Zum Werke des Palma Vecchio, in: Belvedere 10, 11, 1931.
Sutherland, B.D., Nine Reasons why Titian's Il Bravo should be Re-titled the ‚Arrest of Bacchus', in: Venezia Cinquecento, III/6, 1993.
Sutton, D., Giorgione und Walter Pater, in: Giorgione, Atti del Convegno.
Tempestini, A., Giovanni Bellini, München 1998.
Tempestini, A., La Sacra Conversazione nella pittura veneta dal 1500 al 1516, in: La pittura nel Veneto. Il Cinquecento, III (hg.v. M. Lucco), Mailand 1999.
Teniers, D., Theatrum Pictorium, Antwerpen 1658.
Testori, G., Da Romanino a Giorgione, in: Paragone 159, 1963.
Thausing, M., Giorgione und Ariosto, Tizian, Palma und Dürer, in: Wiener Kunstbriefe, Leipzig 1884.
Theissing, H., Die Zeit im Bild, Darmstadt 1987.
Thomas, G.M., Milesios Beschreibung des Deutschen Hauses in Venedig, München 1881.
Tietze, H., u. Tietze-Conrat, E., The Allendale Nativity in the National Gallery, in: Art Bulletin 31, 1949.
Tietze, H., in: AK Four Centuries of Venetian Painting, Toledo 1940.
Tietze, H., Titian, London 1950.
Tietze, H., Tizian, 2 Bde., Wien 1936.
Tietze-Conrat, E., The so called „Adulteress" by Giorgione, in: Gazette des Beaux-Arts 87, 1945.
Tikkanen, J.J., Die Beinstellungen in der Kunstgeschichte, Helsingfors 1912.
Tramontin, S., San Giovanni Crisostomo, Venedig 1968.
Tripp, E., Reclams Lexikon der antiken Mythologie, Stuttgart 1974.
Tschmelitsch, G., „Harmonia est discordia concors". Ein Deutungsversuch zur Tempesta des Giorgione, Wien 1966.
Tschmelitsch, G., Zorzo, genannt Giorgione. Der Genius und sein Bannkreis, Wien 1975.
Valcanover, F., Cristo portacroce, in: AK Giorgione a Venezia (Venedig 1978), Mailand 1978.
Valcanover, F., Gli affreschi di Tiziano al Fondaco dei Tedeschi, in: Arte Veneta XXI.
Valcanover, F., Kat.-Nr. 8., in: AK Titian Prince of Painters, Venedig 1990.
Valcanover, F., L'opera completa di Tiziano, Mailand 1969.
Valcanover, F., La Pinacoteca dell' Accademia dei Concordi, Venedig 1963.
Valcanover, F., Tiziano Vecellio, Giuditta (La Giustizia); Combattimento di uomini e mostri […], in: AK Giorgione a Venezia, 1978.
Valcanover, F., Tutta la pittura di Tiziano, Bd. 1, Mailand 1960.
Valentiner, B.R., The Goldman Collection, New York 1922, Nr. 5.
Valentiner, W., A combined Work by Titian, Giorgione and Sebastiano del Piombo, in: Detroid Bulletin, 1926.
Van den Berg-Noe, H.A., Lorenzo Lotto e la decorazione del coro ligneo di S. Maria Maggiore in Bergamo, in: Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome, XXXVI, 1974.
Vasari, G., Le Vite de più eccellenti pittori, scultori ed architettori, Florenz, (I. Ed.) 1550 und Florenz (II. Ed.) 1568 (Deutsch: L. Schorn u. E. Förster, Stuttgart/Tübingen 1843).
Vasari, Vite… 1568, ed. G. Milanesi, Firenze 1906.
Venturi, A., Catalogo della Galleria Borghese, Rom 1893.
Venturi, A., Giorgione, in: Vita Artistica, 1927.
Venturi, A., I quadri di scuola italiana nella Galleria Nazionale di Budapest, in: L'Arte 1900.
Venturi, A., Storia dell'arte italiana, VII-4, 1915.
Venturi, A., Storia dell'arte italiana IX, Mailand 1928.
Venturi, A., Un nuovo quadro di Giorgione, in: Annales Internationales d'Histoire, 1900.
Venturi, L., Giorgione e il Giorgionismo, Milano 1913.
Venturi, L., Giorgione, in: Encyclopedia of World Art, VI, New York 1962.
Venturi, L., Giorgione, Rom 1954.
Venturi, L., L'auteur du Concert Champêtre du Louvre, in: Gazette des Beaux-Arts 56, 1914.
Venuti, V., Dell'essistenza, professione e culto di S. Nicasio martire, in: Opuscoli di autori siciliani, Catania 1758, Bd. VII.
Verheyen, E., Der Sinngehalt von Giorgiones Laura, in: Pantheon XXVI, 1968.
Vescovo, P., Col Tempo: L'allegoria e l'ultima verità del ritratto, in: Eidos 10, 1992.
Volpe, C., Giorgione, Mailand 1964.
Volpe, C., Il Cristo portacroce di Vienna al Pordenone, in: Paragone 309, 1975.
Waagen, F.G., Kunstwerke und Künstler in England und Paris, 3 Bde., Berlin 1837–1839.
Waagen, G.F., Life of Titian, vol. II, London 1954.
Waagen, G.F., Treasures of Art in Great Britain, Bd. III, London 1854.
Walther, A., Tizian, Leipzig 1978, erw. Nachaufl. 1990.

Waterhouse, E.K., Giorgione, Glasgow 1974.
Wedgwood Kennedy, R., Novelty and tradition in Titian's art, Northhampton (Mass.), 1963.
Wethey, H.E., The Paintings of Titian, vol. I, London 1969.
Wethey, H.E., The Paintings of Titian, vol. II, The Portraits, London 1971.
Wickhoff, F., Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen XIX, 1895.
Wickhoff, F., Giorgiones Bilder, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, 1895.
Wickhoff, F., Les écoles italiennes au musée impériale de Vienne, in: Gazette des Beaux-Arts, 1893.
Wickhoff, F., Review of G. Gronau's Titian, in: Kunstgeschichtliche Anzeigen, 1904.
Wilde, J., Die Probleme um Domenico Mancini, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N.S. 7, 1933.
Wilde, J., Ein unbeachtetes Werk Giorgiones, in: Jahrbuch der Preuszischen Kunstsammlungen 52, Berlin 1931.
Wilde, J., Röntgenaufnahmen der Drei Philosophen Giorgiones mit der Zigeunermadonna Tizians, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien VI, 1932.
Wilde, J., Über einige venezianische Frauenbildnisse der Renaissance (Hommage à Alexis Potrovics), Budapest 1934.
Wilde, J., Venetian Art from Bellini to Titian, Oxford 1974.
Wind, E., Giorgione's Tempesta with comments on Giorgione's poetic allegories, Oxford 1969.
Wind, E., Pagan Mysteries in the Renaissance, Harmondsworth 1967.
Wind, E., Pagan mysteries of the Renaissance, New Haven 1958.
Wischnitzer-Bernstein, R., The three philosophers by Giorgione, in: Gazette des Beaux-Arts, 87, 27, 1945.
Wittkower, R., Studien zur Geschichte der Malerei in Verona I u. II, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1927.
Wolf, N., Tizian, München/Berlin/London/New York 2006.
Zampetti, P., L'opera completa di Giorgione, Mailand 1968.
Zampetti, P., The complete paintings of Giorgione, London 1970.
Zanetti, A.M., Della Pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V, Venezia 1771.
Zanetti, A.M., Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani, Venezia 1760, IV.
Zeleny, K., Zur Identifizierung von Giorgiones Drei Philosophen, in: Vernissage Nr. 12, 2006.
Zorzi, A., Venedig. Die Geschichte der Löwenrepublik, Frankfurt a. M. 1987.
Zuffi, St., Tiziano, Mailand 2007.

BILDNACHWEIS

AK Bellini, Giorgione, Tizian, 2006, S. 128, 129, 234
Rylands, Ph., 1992, S. 124
AK Sebastiano del Piombo, 2008, S. 95, 97, 107, 112, 113, 115, 117, 121, 125, 129, 139
AK Giorgione. Mythos und Enigma, 2004, S. 167, 209, 233, 241
Lucco, M. 1995, S. 82, 94, 112, 132, 134, 136, 140
Joannides, P., 2001, S. 36, 88, 90, 91, 116, 123, 124, 130, 131, 142, 143, 149, 176, 182, 251, 259, 261
Pignatti/Pedrocco, 1999, S. 93, 95, 97, 107, 109, 113, 115, 117, 121, 125, 135, 141, 145, 157, 179, 181, 183, 187, 189, 203
Eller, W., 2007, S. 131, 145, 154, 178, 179, 180, 181, 182
Pedrocco, F., 2000, S. 72, 78, 83, 90, 93, 89, 96, 94, 101, 102, 113, 125
Anderson, J., 1996, S. 201, 321

Übrige Reproduktionen aus den Archiven des Autors oder des Kunsthistorischen Instituts der Salzburger Universität

böhlau



GÜNTER BRUCHER

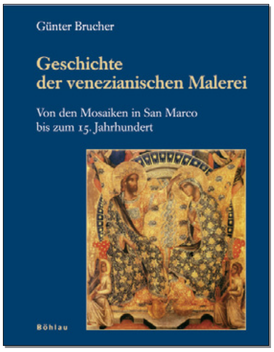
GESCHICHTE DER VENEZIANISCHEN MALEREI

BAND 2: VON GIOVANNI BELLINI ZU VITTORE CARPACCIO

Der zweite Band der „Geschichte der venezianischen Malerei“ umfasst die Zeit von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis etwa 1520. Im Zentrum steht Giovanni Bellini, Schöpfer zahlreicher Altar- und Andachtsbilder und wie sein Bruder Gentile ein begehrter Porträt-Maler. Zu seinen bedeutendsten Nachfolgern zählen Cima da Conegliano, Marco Basaiti, der junge Lorenzo Lotto, Boccaccio Boccaccino und die Künstlerfamilie der Santacroce, die bis weit in das 16. Jahrhundert an der Stiltradition des Quattrocento festhielt. Im Anschluss an ein Kapitel über Gentile Bellini, der mit seinem Historien-Bilderzyklus im Dogenpalast sowie als bevorzugter Maler von Dogenbildnissen zum anerkannten Staatskünstler der Seerepublik avancierte, bildet ein Beitrag zu Vittore Carpaccio den zweiten Schwerpunkt der Abhandlung.

2010. 459 S. 249 FARB. U. S/W-ABB. GB. 210 X 270 MM.
ISBN 978-3-205-78569-9

böhlau



GÜNTER BRUCHER

GESCHICHTE DER VENEZIANISCHEN MALEREI

BAND 1: VON DEN MOSAIKEN IN SAN MARCO
BIS ZUM 15. JAHRHUNDERT

Der in den Mosaiken von San Marco vorherrschende Byzantinismus bildet die Voraussetzung für die am Ende des 13. Jahrhunderts anhebende Malerei Venedigs (Fresko und Tafelmalerei) und bleibt lange Zeit bestimmend, u. a. bei Paolo Veneziano. Mit Lorenzo Veneziano erfolgt der Übergang zur Gotik, die mit ihrem Hauptvertreter, Jacobello del Fiore, zum Durchbruch gelangt. Länger als andernorts in Italien hielt man in der venezianischen Malerei an den Tendenzen des internationalen Stils fest, desgleichen an der Vorliebe für das Prächtige, Dekorative. Anzeichen der Frührenaissance treten im Œuvre Giovanni d'Alemagnas und Antonio Vivarinis sowie Jacopo Bellinis zutage. Die autochthone Stilrichtung Vivarinis findet schließlich ihre Hauptrepräsentanten in Bartolomeo Vivarini, Andrea da Murano und Carlo Crivelli. Ebenso wie die sich im Anschluss an Jacopo Bellini entfaltende progressive Richtung bleibt sie bis weit in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hinein beherrschend.

2007. 375 S. 78 FARB. U. 231 S/W-ABB. GB. 210 X 270 MM.
ISBN 978-3-205-77622-2

„Brucher setzt sich kritisch mit dem heutigen Stand der Forschung auseinander und seine Argumentation ist, nicht zuletzt dank der reichen Bebilderung, gut nachzuvollziehen. Dem Leser wird ein neuer, allumfassender Zugang zum Thema verschafft."

Pax Geschichte Nr. 6, Dezember 2007, Januar, Februar 2008

„The work has beautiful plates and an excellent text."

International Review of Biblical Studies

BÖHLAU VERLAG, WIESINGERSTRASSE 1, 1010 WIEN. T:+43 1 330 24 27-0
INFO@BOEHLAU-VERLAG.COM, WWW.BOEHLAU-VERLAG.COM
WIEN KÖLN WEIMAR

Der dritte Band der „Geschichte der venezianischen Malerei“ umfasst die Zeit vom Ende des Quattrocento bis etwa 1520. Im Mittelpunkt steht Giorgione, der aufgrund der dürftigen Quellenlage und nur wenig gesicherter Werke wie kaum ein anderer italienischer Maler die kunstgeschichtliche Forschung entzweit. Gleichzeitig wird sein Einfluss auf die künstlerischen Zeitgenossen im Phänomen des „Giorgionismo“ deutlich. Der Autor liefert eine kritische Hinterfragung des aktuellen Forschungsstandes und gelangt zu neuen Ergebnissen.

9 783205 788898

ISBN 978-3-205-78889-8 | WWW.BOEHLAU-VERLAG.COM